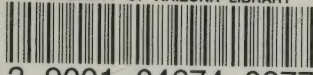
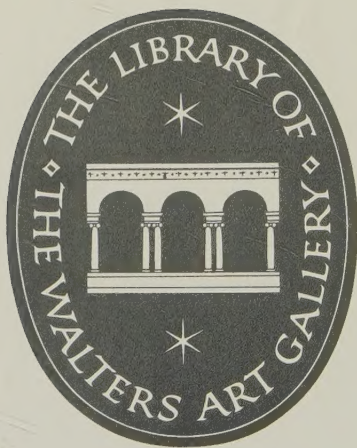



UNIVERSITY OF ARIZONA LIBRARY



3 9001 04674 0877



(Presented by
Johnson Reprint
Corporation



Digitized by the Internet Archive
in 2024

3
M9
v.1
1906

MÜNCHNER JAHRBUCH
DER BILDENDEN KUNST
HERAUSGEGEBEN von LUDWIG v. BUERKEL

BAND I. 1906

VERLAG VON GEORG D. W. CALLWEY
IN MÜNCHEN

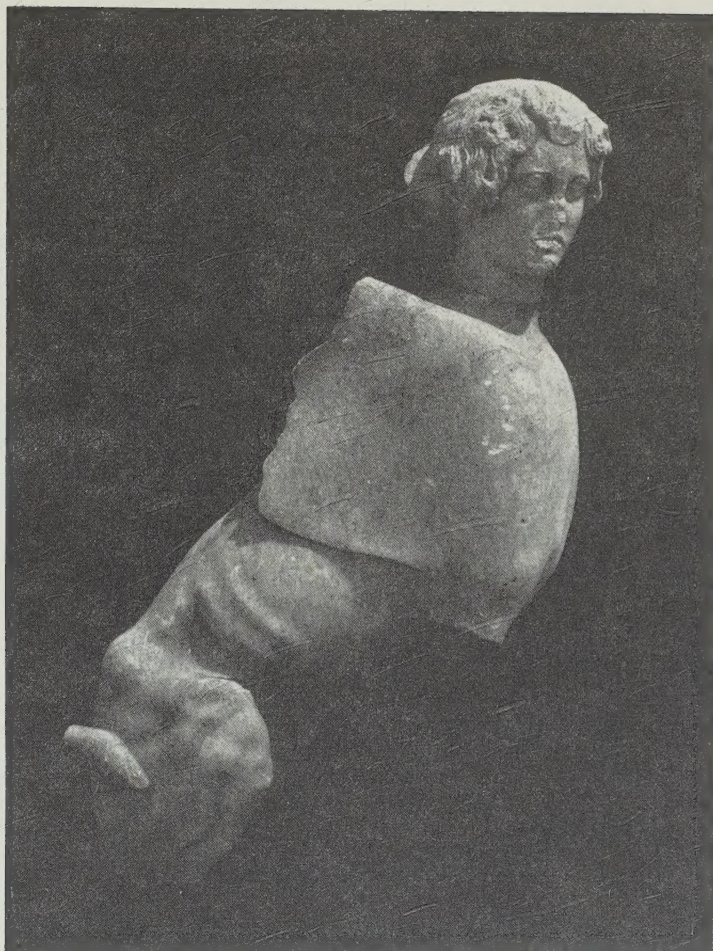
Reprint of the edition originally published by Knorr & Hirth GmbH
Munchen. All rights, including translation rights, reserved Carl Haile,
Munchen.

Copyright 1906

First reprinting 1970, Johnson Reprint Corporation

Printed in the United States of America

Q 11450
June 15, 1971



Gravüre Albert

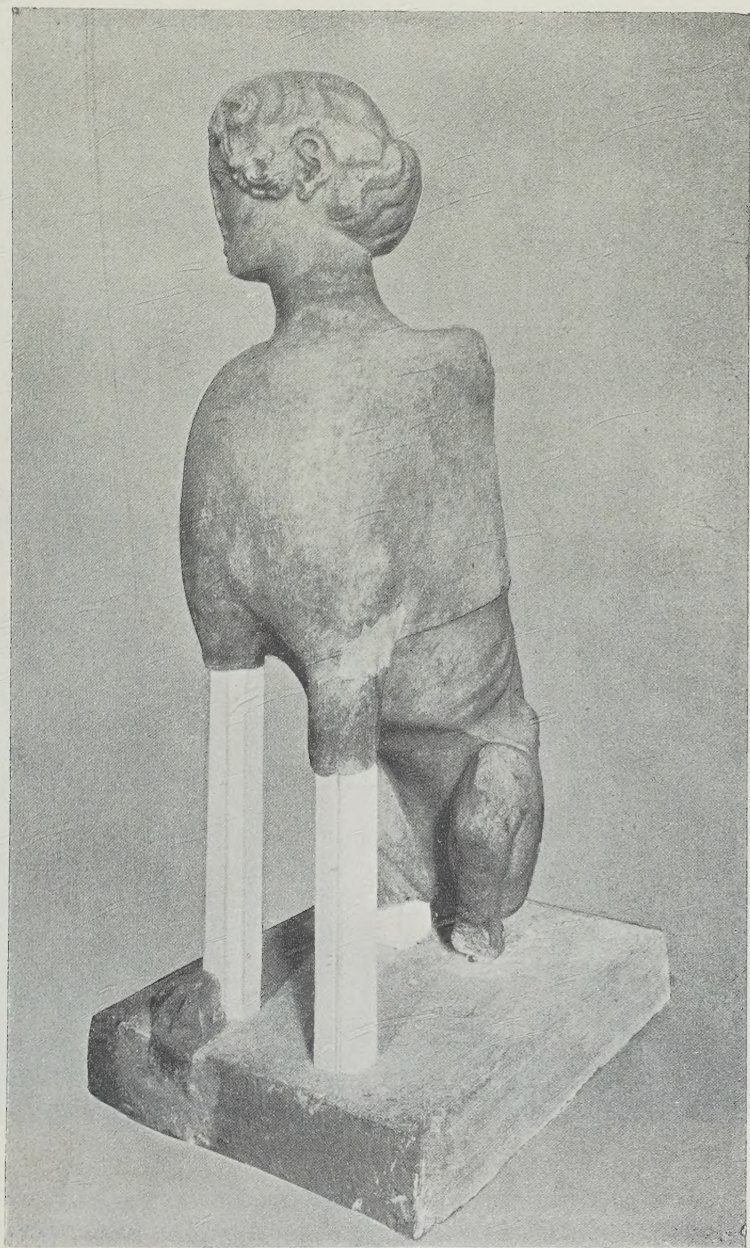
DIE SPHINX DES APHRODITE-TEMPELS

REGINA



Tafel II.

DIE SPHINX VON AEGINA



Tafel III.

DIE SPHINX VON AEGINA
AUFSTELLUNG IM MUSEUM ZU AEGINA



Tafel IV.

DIE SPHINX VON AEGINA
NACH DEM ERGÄNZTEN ABGUSS IN MÜNCHEN
HOHE OHNE PLINTE 972 mm., HOHE MIT PLINTE 1,066 mm

Die Sphinx von Aegina.

Von Adolf Furtwängler.

Die Ausgrabungen, die ich mit Hilfe einer Schenkung des Herrn Kommerzienrat Baffermann-Jordan in Deidesheim an der Stelle des Aphrodite-Tempels bei der Stadt Aegina unternommen habe, brachten einen Fund, der wegen seiner



Abb. 5. Oberteil der Sphinx von Aegina.

hohen künstlerischen und kunstgeschichtlichen Bedeutung schon vor der Publikation der gesamten Resultate der Ausgrabung bekannt gemacht zu werden verdient.

Daß der Tempel bei der Stadt Aegina, von welchem nur eine einzige Säule noch emporragt, der Aphrodite geweiht war, hat man schon früher auf Grund

der Nachrichten des Pausanias vermutet. Meine neuen Ausgrabungen haben den Beweis dafür erbracht, indem eine Inschrift des früheren fünften Jahrhunderts gefunden ward, welche die Aphrodite am Hafen nennt; nach Pausanias befand sich der Aphroditetempel an dem Haupthafen der Aegineten. Gegenwärtig ist dieser Hafen ganz verlandet. Was von dem Tempel noch übrig geblieben ist, haben die neuen Ausgrabungen zutage gefördert.

In der Umgebung des Tempels kamen in der oberen Schicht zunächst zahlreiche schlechte Mauern der Byzantinischen Zeit heraus. Diese wurden, nachdem sie aufgenommen waren, beseitigt. Beim Abtragen einer dieser Mauern nun, die vor der Nordostecke des Tempels lag, wurde am 13. April 1904 der köstliche Fund gemacht, von dem hier berichtet werden soll. Zuerst kam der Torso der Sphinx heraus, nachher, aus derselben Mauer, der Kopf, der sich gleich als unmittelbar auf den Torso aufpassend erwies. In derselben Mauer waren auch noch andere Fragmente von Marmorkulpturen verschiedener Epochen verbaut.

Jetzt steht die Sphinx aufgerichtet, so wie Tafel 3 sie zeigt, in dem kleinen Museum der Stadt Aegina. Außer dem Körper und dem Kopf ist auch die rechte Vordertaste mit einem kleinen Stücke Plinthe erhalten. Dies ist jetzt in einen antiken, aber nicht zugehörigen Kalksteinblock eingelassen, welcher der Statue als Plinthe dient. In München habe ich am Abgusse durch Herrn Bildhauer K. Baur eine Ergänzung der fehlenden Teile machen lassen, welche Tafel 4 wiedergibt. Hier sind die Vorderbeine, ferner die Enden der Hinterbeine, der Schweif, die Flügel und die abgestoßenen Teile an Haar und Gesicht vervollständigt. Ursprünglich waren die Flügel, deren erhaltene Teile ganz glatt sind, ohne Zweifel mit gemaltem Gefieder ausgestattet. Dies Gefieder muß nach allen Analogien auch vorne über die Brust herübergegriffen haben. Die Höhe ohne Plinthe ist 0,96 m.

Die erhaltenen Teile der Flügel beweisen, daß sie nicht nach archaischer Art stilisierte emporgebogene, sondern gerade herabgehende Enden von natürlicher Form hatten. In der Epoche, welcher die Statue angehört, war diese Form schon völlig durchgedrungen. Ein hübsches vollständiges Bild einer hockenden Sphinx genau im Motive der äginetischen gibt eine weiße attische Lekythos mit schwarzen Figuren, die ich Abb. 6 wiedergebe (das Original ist in Privatbesitz in München). Ein anderes etwas jüngerer Bild von einer rotfigurigen Lekythos, die unserer Statue gleichzeitig sein wird, ist Abb. 7 (nach Benndorf, griech. Vasenb. Taf. 19, 4); und aus derselben Zeit stammt die Schale des Museo Gregoriano, deren reizendes Innenbild Abb. 8 wiedergibt; die Sphinx, hier die thebanische, vor der Oedipus sitzt, hockt auf einem säulenförmigen Postamente, weil die Künstler, von Heiligtümern und Gräbern her, gewohnt waren, die Sphinxfiguren so aufgestellt zu sehen.

Die vom Künstler beabsichtigte Hauptansicht unserer äginetischen Statue ist diejenige, wo der Körper im Profil nach rechts gewendet und der Kopf dem Beschauer in Dreiviertelansicht zugekehrt erscheint. Auf der abgewandten Rückseite ist namentlich das Haar etwas vernachlässigt. Ferner bemerkt man, wenn man sich gerade vor die Brust der Figur stellt, gewisse Ungleichheiten und Schiefheiten der beiden Körperhälften, die ihre Erklärung darin finden, daß der Künstler nur auf die Wirkung in der angegebenen Hauptansicht hin gearbeitet hat.

Hieraus geht mit Wahrscheinlichkeit hervor, daß die Sphinx einem tektonischen Ganzen angehörte, das eben jene Hauptansicht mit sich brachte. Im Zusammenhange mit der Fundstelle wird es dadurch wahrscheinlich, daß diese Statue einstens als Akroter die rechte Giebelecke des Tempels geschmückt hat, vor welcher sie



Abb. 6. Von einer weissen attischen Lekythos aus Athen.



Abb. 7. Von einer attischen Lekythos.
Eine Sphinx als Grabstatue.



Abb. 8. Innenbild einer attischen Schale im Vatikan (Museo Gregoriano).

verbaut gefunden worden ist. Wie die Ecken der Giebel des Aphaia-tempels mit Greifen geziert waren, so waren allem Anscheine nach die des Aphroditetempels mit Statuen von Sphingen geschmückt. Die hockende Stellung mit aufgerichteten Vorderbeinen ist bei jenen Greifen vom Aphaia-tempel und bei der Sphinx des Aphroditetempels genau die gleiche. Die Sphinx liegt nicht auf den Hinterbeinen

auf, so wenig wie jene Greife; sondern sie hockt kauernd mit vom Boden gehobenen Hinterbeinen, indem nur die Hintertatzen aufruhen. Die architektonischen Überreste des Aphrodite-Tempels zeigen, daß er etwas jünger zu datieren ist als der Aphaiatempel. Damit stimmt die Datierung überein, welche die Sphinxstatue erfordert: sie muß der Epoche um 460 v. Chr. angehören.

Für den Körper der Sphinx hat der Künstler eine Hündin als Modell benutzt. Auch den Geschlechtsteil hat er hiernach gebildet; Zitzen sind jedoch nicht angegeben. Eine Löwin in Natur zu beobachten, hatte ein damaliger Künstler in Griechenland gar keine Möglichkeit; wollte er sich also nicht mit den überlieferten allgemeinen Formen eines Löwenkörpers begnügen, und wollte er eigene Naturbeobachtung zugrunde legen, so mußte er ein anderes Tier benutzen. Da bot sich der Hund als das geeignetste dar. Wir können es auch an anderen Löwenbildern gerade der großen Kunst der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts beobachten, daß sie nach dem Vorbilde des Hundekörpers geschaffen sind. Dies gilt vor allem auch für die Greife auf den Giebeln des Aphaiatempels von Aegina.



Abb. 9. Scherbe einer Prothesis-Amphora aus Athen.

Übrigens pflegten auch die Dichter von den Greifen wie von der Sphinx als von „Hunden“ zu sprechen. Aeschylus nannte die Greife „Hunde des Zeus“, und derselbe Aeschylus sprach von der Sphinx als einer Unglücks-Hündin (*δυσσμερίαν κύνα*, Aristoph. ran. 1287) und auch Sophokles (Oed. Tyr. 391) nennt die Sphinx Sängerin zugleich und Hündin (*ἑσφωδὸς κύων*). Es ist dabei zu bedenken, daß die Sphinx nach der Theogonie des Hesiod die Tochter des Hundes Orthros ist, des Hundes des dreileibigen Riesen Geryones, der auf einer Insel im Okeanos haust. Der Hund Orthros ward mehrköpfig gedacht, ganz gleich dem Kerberos, dem Höllenhunde. Die Mutter der Sphinx ist Echidna, die Schlange.

Die eine Sphinx, welche in die thebanische Sage von König Oedipus eingeflochten ist, welche den Thebanern als Unheil gesandt ist, ihnen Rätsel aufgibt und endlich von Oedipus besiegt wird, stellt nur eine Individualisierung des im griechischen Glauben lebendigen Gattungsbegriffes von Sphingen dar. In der Kunst, welche, getreuer als die Literatur die ursprüngliche Vorstellung bewahrt hat, spielen die Sphingen als Gattungsbegriff eine viel größere Rolle als jene eine thebanische Sphinx des Oedipus. Verhältnismäßig sehr wenig zahlreich sind die Bildwerke, welche sicher auf die thebanische Sphinx zu beziehen sind; dagegen die Zahl derer Legion ist, welche Sphingen im allgemeinen darstellen.

Die Sphingen sind - worauf schon ihr Name hindeutet - würgende Dämonen, Würgengel, Totengeister, welche die Lebendigen hinwegraffen. Die Vorstellung ist altgriechisch; allein der Bildtypus, in dem sich die Vorstellung ausdrückte, ist fremder Herkunft. Die Zusammensetzung des Löwenkörpers mit dem menschlichen Haupte ist in Aegypten altheimisch. Dort im Pharaonenlande wird der Gott-König selbst in dieser Gestalt dargestellt. Die Figur ist hier männlich und ungeflügelt; dagegen in Syrien und in der kretisch-mykenischen Kunst des zweiten Jahrtausends v. Chr. die geflügelte weibliche Sphinx bereits ein beliebter Typus ist; welche Vorstellung man aber in jenen Kreisen mit diesem Bilde verband, ist uns unbekannt. Es ist aber derselbe Typus, der dann in der archaisch-griechischen Kunst wieder auftaucht, und zwar hier zum Ausdrucke jenes Begriffes der Sphingen, der würgenden Totengeister, verwendet.

Diese ihre eigentliche Bedeutung tritt noch in manchen alten Denkmälern klar zutage. Zwei archaische griechische Skarabäen, die ich in meinem Werke über die antiken Gemmen Taf. 6, 32 und 8, 7 publiziert habe, zeigen in schönen altertümlichen Bildern, wie eine Sphinx einen Jüngling mit ihren Klauen gefaßt hat. Ähnlich ist ein Tonrelief strengen Stiles aus Melos (Wiener Vorlegebl. 1889, Taf. 9, 11). Ein interessantes, bisher unbekanntes Denkmal dieser Art geben wir in Abb. 9. Es ist das Fragment vom Halbe einer sogenannten Prothesisvase des sechsten Jahrhunderts v. Chr. aus Athen, d. h. einer Vase, die einst auf einem Grabe stand und als Hauptbild auf dem Bauche eine Darstellung der Prothesis, der Ausstellung und Beweinung eines Toten zeigte; am Halbe waren Figuren von klagenden Weibern (es sind noch die Unterteile von zweien erhalten); darunter aber, mitten zwischen den Bildern der Wirklichkeit, zwei jener dämonischen Würgengel, zwei Sphingen; die eine hat einen schönen Jüngling mit der Klaue gefaßt und trägt ihn davon. Auf einer flüchtigen weißen Grablekythos mit schwarzen Figuren (Gazette arch. 1876, S. 77) trägt eine Sphinx den Jüngling durch die Luft; sehr schön ist der von einer Sphinx emporgetragene Jüngling dargestellt auf einem Aryballos phidiascher Zeit in Athen (Wiener Vorlegebl. 1889, Taf. 9, 8). Phidias selbst hat an den Stützen des Thrones seines olympischen Zeus zwei Sphingen angebracht, die Jünglinge in den Klauen halten — ein Symbol der todsendenden Gewalt des großen Gottes.

In der ägyptischen Kunst existiert ein Typus, der darstellt, wie der als Sphinx gebildete König den Feind unter seinen Krallen hält. Es ist möglich, daß dieser Typus den Anlaß gab, daß die griechische Kunst zum Ausdrucke der Idee der

Sphinx als würgenden Dämons die aus Löwe und Mensch gemischte Gestalt wählte, die wir Sphinx nennen. In der syrischen und kretisch-mykenischen Kunst findet sich gar keine Andeutung dafür, daß man die Figur der Sphinx als Todesdämon faßte; sie scheint hier nur in der allgemeineren Bedeutung als gewaltiger Wächter gedacht zu sein, als welcher sie auch in Ägypten vielfach erscheint, als dämonischer Wächter von Heiligtum oder Grab.

Indem nun aber die hellenische Kunst für ihre Idee der würgenden Sphingen nicht den männlichen ägyptischen, sondern den geflügelten und weiblichen „Sphinx“-



Abb. 10. Statue einer Sphinx im British-Museum, als Tischfuß verwendet.

Typus wählte, der ihr durch die Tradition der syrischen und kretisch-mykenischen Kunst zugekommen war, hatte sie einen großen Vorteil: Die Verbindung des weiblichen Kopfes mit dem geflügelten Löwenkörper gestattete eine Idee zum Ausdruck zu bringen, die in der griechischen Sphinx wohl ursprünglich lag: diese Würgerin ist kein häßlicher Dämon, sie ist schön, berückend durch Liebreiz, bezaubernd durch Anmut. Sie singt wunderbar und hat ihr geheimnisvolles Rätsel, das sie singt, von den Musen gelernt. Der Tod, den sie bringt, ist hinter Schönheit versteckt; er lauert unter lachenden Rosen. Wie manche anderen verwandten Todesgeister

ist auch die Sphinx recht ursprünglich ein buhlerischer Dämon.¹⁾ Und deshalb passen die Sphingen so vortrefflich auf den Giebel eines Tempels der Aphrodite, wie wir sie hier auf Aegina finden.

Doch die altertümliche Kunst vermochte diese Idee der berückenden Gewalt und Schönheit der Sphinx nur unvollkommen auszudrücken; sie vermochte der Sphinx nur ein freundliches Gesicht zu geben wie jedem anderen Mädchen. Solche archaische Sphinxbilder, Statuen die von Gräbern — denn auf Gräbern hat dieser



Abb. 11. Statue einer Sphinx in Mantua.

raffende Dämon natürlich vor allem seine Stelle und aus Heiligtümern stammen, sind uns noch manche erhalten.

Aber auch die Kunst des freieren Uebergangsstiles nach den Perserkriegen hat es noch nicht recht vermocht, jenen Charakter ganz deutlich zu machen. Eine vorzügliche attische Terrakottafigur einer Sphinx aus der Zeit gegen 470 v. Chr.

¹⁾ Vergl. Joh. Ilberg, Die Sphinx in der griech. Kunst und Sage (Leipzig 1896), S. 31 f.

(Journal of hellen. stud. 1887, Taf. 72) gibt ihr zwar einen entzückend schönen Kopf, doch dieser ist noch in der alten Weise starr geradeaus gerichtet.

Und daselbe ist der Fall bei den schönen Sphingen strengen Stiles an einem Grabmal von Xanthos im British Museum; daselbe ferner bei einer statuarischen Schöpfung des strengen Stiles aus der Zeit gegen 460 v. Chr., die in römischer Zeit sehr beliebt war und uns in mehreren Nachbildungen erhalten ist. Diese Marmorstatuen sind besonders wichtig zum Vergleich mit der äginetischen, weil das Original derselben der gleichen Epoche angehört wie unsere äginetische Figur. Die besten jener Kopien befinden sich in Mantua am Eingange der dortigen Bibliothek (eine der zwei gebe ich in Abb. 11 nach einer kleinen von mir aufgenommenen Photographie); diese scheinen nicht tektonisch verwendet gewesen zu sein, doch waren sie Gegenstücke; vielleicht saßen sie einst wie die äginetische Sphinx auf den Ecken eines Giebels. Der Körper der Mantuaner Statuen gleicht ganz dem äginetischen, nur mit dem Unterschiede, daß an dem Tierleib sechs Zitzen angebracht sind. Der Geschlechtsteil ist ganz wie an der äginetischen Figur gebildet.¹⁾ Die Flügelenden sind fälschlich aufgebogen ergänzt; sie müßten gerade herabgeführt sein. Auch die Klauen sind alle neu. Wie die äginetische Sphinx, so sitzen auch diese nicht auf den Hinterläufen auf, sondern sie kauern. Der Kopf aber²⁾ blickt auch hier ganz gerade aus. Er hat eine typische und sehr häufig namentlich an Werken peloponnesischen Stiles wiederkehrende strenge Haartracht; das gescheitelte, nicht gelockte Haar ist schlicht zurückgekämmt und hinten aufgenommen.

Zwei Statuen im British Museum (Abb. 10) und in Neapel (letzte aus Pompeji stammend) gehen auf daselbe Original zurück, wie namentlich der ganz übereinstimmende Kopf zeigt. Allein diese beiden Figuren waren als Träger benutzt; von ihrem Rücken erhebt sich eine Stütze, die eine Tischplatte trug. Diese Verwendung brachte auch eine Änderung in der Haltung der Sphinx mit sich; sie konnte jetzt nicht mehr so leicht da kauern, sondern mußte sich als Trägerin einer Last mit den Vorderbeinen fest aufstemmen, (die deshalb schräg nach vorne gehen) und auf den Hinterläufen voll aufsitzen. Ferner wurden die Flügel nun gehoben.

Derselbe Typus liegt auch zugrunde bei einem Marmortisch im Museum des Lateran (Saal XI, 755), der von zwei Sphingen mit gehobenen Flügeln gestützt wird.

Nun vergleiche man aber diesen Sphinxtypus, der in römischer Zeit so beliebt und berühmt war, mit unserer äginetischen Statue, die doch derselben Epoche angehört wie das Original jener. Wie wunderbar ragt diese über alles andere empor! Und, vor allem, wie wunderbar wirkt hier das Motiv, durch das die äginetische Sphinx sich von allen den anderen zeitgenössischen Analogien unterscheidet: die Wendung, jene leichte, so unsagbar freie, stolze, bezaubernde Wendung des Kopfes nach der einen Seite.

Wie die Statue gefunden ward und ich zum ersten Male sah, wie der Kopf sich Bruch auf Bruch zu dem Körper fügte, als dieser Kopf zum ersten Male, so leicht getragen auf dem schlanken Halse, sich mir zuwendete, das war ein Moment,

¹⁾ An der einen der Mantuaner Statuen sind die Zitzen modern abgearbeitet und ist das männliche Glied (eines Hundes) modern eingesetzt.

²⁾ An der einen Statue ist der Kopf ungebrochen antik, an der andern modern.

den ich nie vergessen werde; denn ich war gänzlich gefangen, berauscht von dem bestrickenden Zauber dieser dämonischen Schönheit; und ich empfand: von ihren Klauen zerfleischt zu werden, müßte Wollust sein.

Das Werk ist einzig. Ich wüßte nichts unter den analogen Schöpfungen, das ich ihm an die Seite stellen könnte.

Es muß von einem großen Künstler herrühren, der mit ureigener Kraft und Frische aus der Idee der Sphinx dies wunderbare Bild erschuf.

Wie originell der Künstler war, lehren schon die Äußerlichkeiten. So ist das Haar hier in einer Weise angeordnet, wie ich es sonst von keinem Werke kenne. Man kann die Einzelheiten der Frisur, die am Originale etwas bestoßen sind, deutlicher in der sehr sorgfältigen und gewissenhaften Vervollständigung des Bildhauers Baur erkennen, die unsere Tafel 4 wiedergibt. Wie langweilig und banal, wie nüchtern und alltäglich ist dagegen das Haar an jener in den oben erwähnten Kopien vorliegenden gleichzeitigen Sphinx! Die phantasievoll reiche eigentümliche Anordnung des Haares an der äginetischen Sphinx ist absolut neu; ich wüßte, so reich die erhaltenen Denkmäler gerade des strengen Stiles an Haartrachten sind, doch gar kein gleiches Stück anzuführen. Die Dreiteilung des Haares um die Stirne, mit der breiten, runden, lockigen Mitte und den welligen Seiten wirkt besonders reizvoll. Das Problem der Umrahmung der Stirne durch das Haar hat die Künstler jener Epoche des strengen Stiles immer wieder beschäftigt; eine neue originelle Lösung bietet die äginetische Sphinx.

Die Zeit der Entstehung der Statue bestimmt sich nach dem Datum der Skulpturen des Zeustempels von Olympia. Denn es kann kein Zweifel sein, daß das Werk stilistisch im allgemeinen auf derselben Stufe steht wie jene rund um 460 v. Ch. datierbaren Skulpturen. Freilich an Feinheit der Empfindung und an liebevoll feiner Durchführung steht die Sphinx hoch über jenen olympischen Werken.

Den Künstler bestimmen zu wollen, würde vermaßen sein. Nur das läßt sich wohl sagen, daß der Kopf der Sphinx am ehesten verwandt erscheint etwa dem sog. Omphalos-Apollon und was mit ihm zusammenhängt; wenn dieser, wie es wahrscheinlich ist, auf Kalamis zurückgeht, so dürften wir auch die Sphinx an den Kreis dieses Meisters angliedern.

Von den „Aegineten“ des Aphaieatempels, die doch nur wenige Dezennien älter sind, ist die Sphinx durch eine ungeheure Kluft getrennt. Da besteht gar kein Zusammenhang. Niemand konnte träumen, daß auf Aegina, das in den Skulpturen vom Aphaia-Heiligtum einen so ausgesprochenen festen Stil bekundet, eine doch nur wenig jüngere Statue von der Art wie die Sphinx herauskommen würde.

Allein wir brauchen ja nicht an äginetische Künstler zu denken; hat doch z. B. auch Myron auf der Insel gearbeitet. Möglich ist es aber natürlich gleichwohl, daß auch ein Aeginete von der Weise der Väter so total sich abgewendet hat, daß er eine Figur wie die Sphinx hat schaffen können.

Zum Schluß wollen wir noch einen Vergleich anstellen. Die Ermitage zu St. Petersburg besitzt eine reizend feine Sphinxfigur von Terrakotta, ein attisches Werk wohl vom Ende des 5. Jahrh. (Abb. 12 nach Stephani, *Compte rendu* 1870/71). Auch diese sucht den bestrickenden Liebreiz des Wesens zum Ausdruck zu bringen.

Allein wie anders ist das Resultat! Die Petersburger Figur ist süß, entzückend in ihrer Art — allein wie matt und schwach, wie flau und zerfahren sind ihre Formen gegenüber der herrlichen Kraft, dem plastischen Reichtum, der plastischen Klarheit und Bestimmtheit, gegenüber der herben Hoheit der Sphinx von Aegina. Das Petersburger Rätselmädchen möchte man streicheln — die äginetische Sphinx zwingt durch ihren Blick auf die Kniee — sie kann mit ihren Krallen im Fleische wühlen, und ihr Opfer wird sich felig dünken.



Abb. 12. Terrakottagefäß in Gestalt einer Sphinx in der Ermitage zu St. Petersburg.



ADOLF HILDEBRAND. MÄDCHENBÜSTE
MÜNCHEN K. GLYPTOTHEK

Adolf Hildebrand und der Klassizismus.

Von Walter Riezler.

In der Kunst Adolf Hildebrands liegt für die Modernen so etwas wie ein Vorwurf. Seine Werke zeigen die ruhige Unbekümmertheit eines glückseligen Daseins, in dessen Nähe nichts von allem Zwiespalt und Kampf der modernen Zeit gedungen ist, das vielmehr von der Luft früherer Kunstepochen umweht zu sein scheint. Unter diesem Eindruck spricht man von Hildebrand als von einem Klassizisten, und indem man ihn so aus der lebendigen Gegenwart entfernt, befreit man sich gewissermaßen von dem Vorwurf. — Diese Auffassung, deren Verbreitung wächst, je mehr Boden die Hildebrandsche Kunstanschauung gewinnt, fand erst kürzlich einen entschiedenen Ausdruck in einem Aufsatz, den Karl Scheffler in der Cassirerschen Zeitschrift „Kunst und Künstler“ veröffentlicht hat. In seinen Ausführungen ist Lob und Tadel in gleicher Weise verkläufuliert und so ein Schein von Objektivität erreicht. Aber der eigentliche Sinn des Ganzen ist doch der: Hildebrand ist ein Klassizist, dem die Schöpferkraft fehlt und der deshalb nicht von der Natur, sondern von einer Kunsttradition ausgeht, ein Akademiker, der schafft, um ein Kunstprinzip zu verteidigen, ein Romantiker, der gegen seine Zeit protestieren will, statt naiv vor sich hin zu bilden. Ja, in einem unbewachten Augenblick spricht Scheffler gar von dem „Subalternen in Hildebrands Begabung“ und entwertet so mit einem Schlage alles Lob, das er dem Künstler sonstwo spendet. — Es ist nicht ohne Interesse, dieser Auffassung der Hildebrandschen Kunst näher zu treten, da sie in vielem typisch ist für den modernen Standpunkt der Kunst gegenüber und wir wissen keinen besseren Weg für diese Untersuchung, als von einem der neuesten Werke Hildebrands auszugehen, das allen zugänglich und noch dazu in direkter Nachbarschaft mit Werken alter Kunst aufgestellt ist, sodaß eine augenblickliche Vergleichung möglich ist.

Die Mädchenbüste, die nebenstehend abgebildet ist, steht im „Saal der Neueren“ der Münchener Glyptothek. Mit fast magischer Gewalt zieht das Werk jeden, der offenen Auges den Saal betritt, in seinen Kreis. Es ist, als ob der Marmor die Kraft habe, alles Licht zu bannen, damit es die Formen umhülle und verkläre. Jede Form ist der Natur nachgefühlt und zur höchsten Positivität gebracht: Man kann dem Einzelnen nachgehn und man wird keine einzige unbelebte Form finden; wie das halbgefenkte Auge ruhig blickt, so ist auch in dem übrigen Gesicht jede Bewegung nur latent; und daselbe weiche Leben geht noch durch das in der Behandlung nur angedeutete Haar. Allein seinen Sinn erhält das Ganze doch erst durch das Licht, das die Formen umfängt und je nach ihrer Bedeutung für das Ganze betont, das das Auge auf weichen Schwingen trägt und das dem Marmor jede Körperlichkeit nimmt, sodaß der Kopf entmaterialisiert als eine

reine Erscheinung von höchster Klarheit hervortritt. Man kann an Lionardos Mona Lisa denken, bei der auch das Licht Formen von größter Positivität und Lebendigkeit in die absolute Geistigkeit emporhebt — denn was bedeutet da der Unterschied der Künste noch, wo das Material zum reinen Träger der Erscheinung geworden ist? — Der Steinhintergrund, der stehen gelassen wurde, dient dem gleichen Zwecke: wie der Rahmen des Bildes umgrenzt er den lichterfüllten Umkreis der Büste und hebt sie ganz hinaus aus dem Zusammenhang des realen Raumes.

Es ist ungemein lehrreich, die Büste in der Umgebung zu sehen, in der sie jetzt steht, unter Werken von Canova, Thorwaldsen, Schadow, Rauch und Dannacker, deren Tradition Hildebrand, allerdings „mit einer leisen modernen und noch mehr deutschen Note“ fortsetzen soll. In der Tat kann man sich kaum schärfere Gegensätze denken. Auf der einen Seite eine nur ganz äußerlich nach dem Muster der Antike — noch dazu der schlechtesten der römischen Kopien — wiedergegebene Form, die bei Porträts die Ähnlichkeit der individuellen Züge nur andeutungsweise gibt, bei Idealstatuen aber nichts wie ödes Schema ist, von herzlosen Steinmetzen in Marmor gehauen — auf der anderen Seite eine mit Inbrunst gesehene Natur, nach den in der individuellen Form liegenden Gesetzen zur Erscheinung gebracht, eine Welt, die aus dem Steine aufsteigt. Karl Scheffler hat gerade für die Porträtkunst Hildebrands Worte hohen Lobes. Allein er sieht in ihnen nichts mehr als eben vorzügliche Porträts von eminenter Charakteristik und ausgezeichnet plastischer Durchbildung, während er damit nur einem Teile der Hildebrandischen Bildnisse gerecht wird. Marmorbüsten wie die unsere und manche andere haben vielmehr ihre Bedeutung in der allgemeinen künstlerischen Atmosphäre, in der poetischen Verklärung der Form, die das Porträt zum Idealbild erhebt, in der Sublimierung der Sichtbarkeit.

Wer einige von Hildebrands Marmorfiguren wirklich kennt, der wird in ihnen die gleiche künstlerische Welt sehen, wie in den Porträts. Vielleicht die bezeichnendste von allen ist der stehende nackte Mann der Berliner Nationalgalerie. Die Figur ist für jeden, dessen Interesse sich auf die „Geste“ und den „Ausdruck“ richtet, absolut unverständlich, denn sie ist äußerlich so funktionslos wie möglich; nichts weiter wie das Stehen drückt sie aus. Aber für den, der das plastische Leben kennt, ist sie voll von innerem Leben. Die Formen, die ohne jede Stillfierung aus der Natur herausgeholt sind, sind ganz auf ihre allgemeine Bedeutung für den Körper hin gesehen und beleben durch ihre Charakterisierung als fleischige oder harte Teile die äußere Ruhe des Ganzen. Ein wahrer Zauber aber liegt in dem Zusammenhang der Formen, in dem vollendet harmonisch tönenden Akkord des Ganzen, das wieder von jenem geheimnisvollen Lichte umflossen ist und so als Erscheinung schon das Auge dessen bannt, der die Galerie betritt und die Figur durch mehrere Säle hindurch gewahr wird. — Diese poetische Verklärung der Form ist in der Figur der „Luna“ noch gesteigert; und hier verbindet sie sich mit der Geste zu einem Ganzen von unbeschreiblicher Zartheit. Doch nie ist diese Zartheit erreicht auf Kosten der festen Form; vielmehr ist jede Form zur höchsten Positivität gesteigert, — während etwa Rodin zu Gunsten einer Lichtempfindung die Formen ihrer Positivität beraubt und ganz verschwimmen läßt.

Stünde eine dieser Figuren in der Glyptothek, so würde ein Vergleich mit den Werken Thorwaldsens und Canovas den absoluten Gegensatz klar zeigen. Noch deutlicher als bei den Porträts der Klassizisten sieht man an ihren Figuren, wie für jede Form die Motivierung nicht in der Natur, sondern in vergangener Kunst gesucht wird und wie auf diesem Wege die Formen alles Leben, alle Wahrheit verlieren. Aber ein anderer Vergleich ist noch von höherem Interesse: der mit den echten Werken griechischer und römischer Zeit. Da wird das moderne Element in Hildebrands Kunst ganz deutlich. Wenn man von den antiken Idealköpfen und den Porträts kommt und vor die Büste tritt, so hat man den Eindruck einer ganz neuen Welt. Es ist nicht nur die Empfindung, die in dem Kopfe liegt, eine neue, sondern auch die Differenziertheit der Form, der Reichtum der malerischen Mittel etwas der Antike Fremdes. Und die Figur des Mannes ist schon ihrer ganzen Geste nach in dem Kreise antiker Kunst unmöglich. Das Problem der ruhig stehenden Figur hat die griechischen Bildhauer so stark beschäftigt, wie kaum ein anderes, und sie haben die verschiedensten Lösungen dafür gefunden; Hildebrands Lösung gleicht diesen so wenig, daß jedem Griechen seine Figur fremd und unverständlich geblieben wäre. Ebenjowenig würde man aber in einer der übrigen großen Perioden der Plastik etwas Entsprechendes finden können. Die Natur steht als die große Mutter hinter Hildebrands Figuren.

Es ist im Grunde doch nur eine oberflächliche Betrachtung, die über Hildebrands Kunst das Urteil ausspricht, es sei bei ihm „die Natur durch eine Kunsttradition gesehen“; nicht durch ein Temperament. Aber wenn man dieses Urteil auf seine Wurzeln zurückverfolgt, so kommt man doch zu dem für das Verständnis Hildebrands entscheidenden Punkt: in seiner Natur ist ein stark unmoderner, oder vielleicht besser antimoderner Zug. Alles Zerrißene, Problematische, alles verschwommen Andeutende, nach der Unendlichkeit sehnüchtig Verlangende an unsrer Zeit ist ihm fremd; er strebt stets nach dem Ganzen, und während die moderne Kunstanschauung das gesamte Gebiet des Lebens als Objekt künstlerischer Gestaltung sucht, fällt für ihn von vorneherein alles, was ewig fragmentarisch bleiben muß, fort und nur das bleibt ihm zur Darstellung übrig, was sich, gestaltet, als objektive Existenz über die Zeit und das Leben erhebt, was Ewigkeitswert besitzt. Darin liegt Hildebrands Verwandtschaft mit Hans von Marées, dessen dämonische Natur nicht ohne Gewalttätigkeit und Kampf sein ganzes Leben hindurch auf das eine Ziel losging, seine Kunst zur höchsten Objektivität, seine Werke zur vollendetsten Harmonie und Einheit zu erheben. Hildebrand war es beschieden, ohne Gewalttätigkeit jene Harmonie zu erreichen. Aber indem seine Werke jene Einheit zeigen, grüßen sie hinüber zu der Kunst vergangener Zeiten, erscheinen sie wie deren spätgeborene Brüder. Ihm offenbarte sich die Natur noch einmal als ein Ganzes, so wie den Alten; aber muß er deshalb Nachahmer der Alten sein?

Der größte Teil von Hildebrands figuraler Plastik ist für ein architektonisches Ganzes geschaffen. Seine künstlerische Gesinnung drängt ihn zur Architektur, weil er in ihr die eigentliche Lebensatmosphäre der Plastik erblicken muß, wobei sozusagen die Architektur die weitere Ausdeutung der in der Plastik liegenden gestaltenden Faktoren, und zugleich die Plastik die lebendige Blüte der Architektur

ist. Karl Scheffler hebt sehr richtig hervor, daß in der Baukunst allein die Möglichkeit einer monumentalen Plastik liegt und schildert die Gefahren, die der Plastik drohen, wenn sie sich von der Architektur loslöst und selbständig macht. Es gibt kein besseres Beispiel für eine absolut architekturlose Plastik als die Rodins: Seine Figuren sind Improvisationen einer plastisch ungemein begabten, stürmischen Natur, aber sie behaupten sich so wenig als ein Positives gegenüber der Welt, daß eine Architektur, die sie aufnimmt, überhaupt undenkbar ist und das Museum als die einzige Existenzmöglichkeit für die Figuren erscheint. In ihnen ist das Fragmentarische beinahe Ausdruck einer inneren Ueberzeugung, und wenn einmal ein einheitliches Ganzes erreicht ist, so erscheint es fast als ein Zufall, nicht als die künstlerische Absicht. — Hildebrands Begabung für die Baukunst ist so groß wie seine plastische; vielen, die in seine großen Bauprojekte Einblick hatten, von denen bis jetzt leider keines zur Ausführung kam, erscheint er geradezu als der einzige Architekt unserer Zeit, der die allergrößten Massen wirklich monumental bewältigen könnte. Scheffler nennt ihn auch hier einen Klassizisten. Dies ist insofern richtig, als er sich der alten Formsprache bedient. Allein wenn man mit Recht als das eigentlich lebendige Element der Baukunst die Situation ansieht, aus der das Ganze organisch herauswächst, so geht Hildebrands Bedeutung über die eines bloßen Klassizisten weit hinaus. Er hat nie einen Bau in alten Formen einfach hingestellt, weil ihm die Formen schön erschienen; vielmehr sind ihm die Formen nichts wie das Mittel, um die natürliche Situation zu heben und zu bereichern. Darin liegt die unübertreffliche Meisterschaft seiner großen Brunnenanlagen in München und Straßburg. Innerhalb der Architektur macht er dann freilich manchmal Figuren ganz im klassischen Sinn, so an manchen Grab- und Brunnenanlagen und auch an dem Projekt zum Kaiser Wilhelms-Denkmal in Berlin, das, wäre es zur Ausführung gekommen, die monumentale Art der Schinkelschen Bauten zur höchsten Steigerung gebracht hätte. In einem solchen Falle ist dann die Figur vor allem als Ausdruck der in der Architektur liegenden Stimmung wesentlich und ordnet sich in der Form der architektonischen Form ganz unter. Auf der andern Seite ist aber wieder die Figur des „Vater Rhein“, obwohl sie als Krönung der ganzen Anlage dasteht, von höchst origineller, stark persönlicher Formgebung und Geste.

Hildebrands „Problem der Form“, jenes Buch, von dem A. Bayersdorfer einmal gesagt hat, seine Aufnahme gereiche den Kunstgelehrten wenig zur Ehre, ist ganz aus dem Gefühl der gemeinsamen Welt mit den Alten, des Gegensatzes zu der „Moderne“ entstanden. In einer an künstlerischem Instinkt reichen Zeit wäre das Buch, das vor allem die begriffliche Erörterung der elementaren Vorgänge beim künstlerischen Schaffen sein soll, nicht geschrieben worden, denn da wäre es überflüssig gewesen. Aber deshalb ist es keine Abstraktion aus den Werken früherer Zeit, sondern die Arbeit eines Künstlers, der mit seltener Klarheit sich Rechenschaft zu geben imstande ist über die bei der künstlerischen Tätigkeit wirklichen Sinnes- und Vorstellungsfunktionen und aus diesen Funktionen die Gesetze abstrahiert, die aller Kunst zugrunde liegen, und die er dann mit Beispielen aus alter Kunst erläutert. — Nicht selten wird gerade dieses Buch als ein Beweis dafür angeführt, daß es Hildebrand an Naivität und Unmittelbarkeit des Schaffens fehle. Ein

solches Urteil ist der Ausfluß jener modernen Gesinnung, die in dem Künstler nichts wie den unbewußten Träumer sieht, während er doch sich vor den übrigen Menschen gerade durch eine überlegene Klarheit und Bewußtheit der Welt gegenüber auszeichnet. — Diese Bewußtheit muß nicht bei jedem Künstler soweit gehen, daß sie begrifflicher Formulierung fähig ist — denn sie ist ihrer Natur nach eine naive, unmittelbare —, aber man darf nicht vergessen, daß eine Formulierung wie die im „Problem der Form“ gegebene alle die inneren Erlebnisse voraussetzt, die ganz allein dem naiv und unmittelbar schaffenden Künstler zugänglich sind. Nie hätte einer, der nicht selber Künstler ist, das „Problem der Form“ schreiben, etwa aus der Kunst vergangener Zeiten abstrahieren können. Es ist eine falsche Art von Naivität, die man bei dem modernen Künstler voraussetzt, und die dann überall da fehlen soll, wo eine genaue Rechenschaft über die Mittel der Gestaltung während der Arbeit den Künstler beherrscht. Ob ein Künstler mühelos, ohne Kampf und Irrwege, gleich im ersten Anlauf ein Werk zur Vollendung bringt oder erst nach langen, vor dem prüfenden Intellekt gescheiterten Versuchen, das ist Sache des persönlichen Temperaments des Künstlers, auf den Charakter des fertigen Kunstwerkes ist es kaum von Einfluß. — Man kann da vielleicht auf das Beispiel Beethovens verweisen, dessen Werke in einem beständigen Ringen, unter hastenden, oft ganz irregehenden Versuchen, die der prüfende Verstand immer wieder verwarf, schließlich zu jener unmittelbar elementaren Notwendigkeit emporwuchsen, die das Ergebnis der allergrößten Naivität der Empfindung ist.

*

■

*

Die Erscheinung Hildebrands als Ganzes zu übersehen, ist der Gegenwart unmöglich. Das wird erst die Zukunft tun; sie wird, wenn anders sie Interesse für solche Fragen hat, das Zeitgemäße an ihm stärker sehen, als es uns heute möglich ist. Jedenfalls wird er ihr nicht vorwiegend als ein Klassizist erscheinen. Im Gegenteil, indem sie seine Werke mit der ihm unmittelbar vorhergehenden Plastik vergleicht, wird sie erkennen, daß hier die Nachahmung ausgeleierter alter Formen ein Ende hat, und zum ersten Male seit langer Zeit wieder Einer unmittelbar aus der Natur geschöpft und ihr mit starker Hand ihre Geheimnisse entrißen hat.

Johann Georg Edlinger.

Von August Goldschmidt.

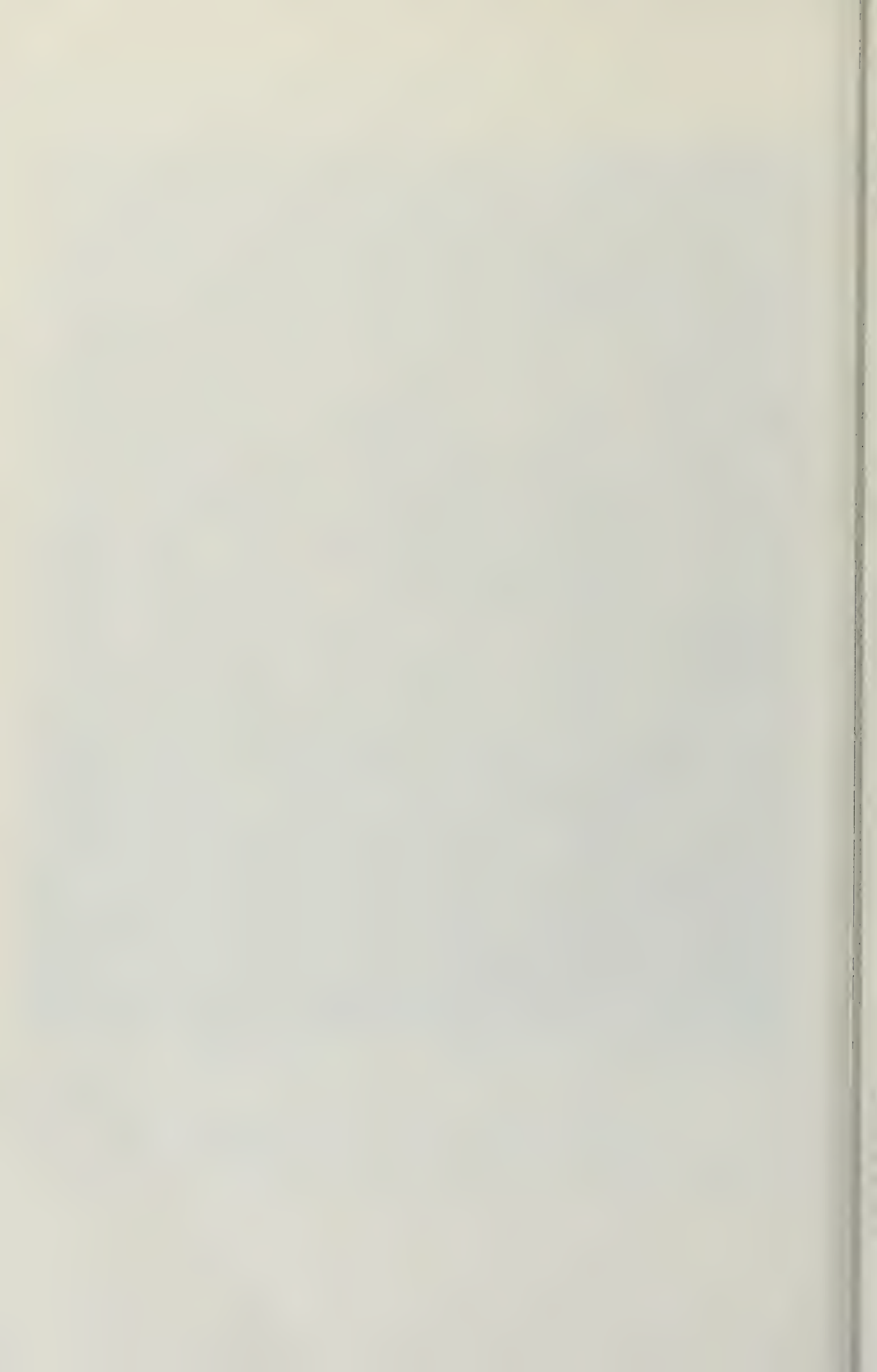
Die deutsche Bildnismalerei am Ende des XVIII. und im Beginne des XIX. Jahrhunderts ist bis vor kurzem noch in weiteren Kreisen unbeachtet gewesen. Es gilt dies wenigstens von den bürgerlichen und kleinbürgerlichen Meistern, die im Leben ein bescheidenes Dasein führten, und deren Andenken mit ihren Gönnern und Auftraggebern starb. Während die Maler der großen Welt, wie R. Mengs, A. Graff, Angelika Kauffmann, Tischbein und Kupeřky noch bei Lebzeiten galeriefähig wurden, verschwanden bescheidenere Künstlerexistenzen, auf die weder ein höfisches noch ein akademisches Licht fiel, bald im Dunkel der Vergessenheit. Die überlegene französische Bildniskunst mit ihrer bestechenden kavaliermäßigen Haltung und ihrem durch eine treffliche Tradition bedingten Können war es vorzugsweise, die das schlicht bürgerliche Wesen der kleinen deutschen Porträtisten in Schatten stellte.

Es ist Muthers und Lichtwarks Verdienst, wieder den Blick auf die zu Unrecht Vergessenen gelenkt zu haben, wenigstens so weit sie im Norden wirkten. In München hat man in gut bürgerlichen Kreisen von jeher etwas auf Familientradition gegeben und alten Kunstbesitz in Ehren gehalten, zumal wenn es sich um die Bilder der Väter und Urväter handelte. Beweis dafür war die an guten Porträts reiche Ausstellung von Kunst und Handwerk des XVIII. Jahrhunderts, die vor 5 Jahren hier stattfand und dann 1904 in Form einer Kunstvereinsausstellung von altmünchner Kunstbesitz eine prächtige Ergänzung erhielt.

Die im Winter 1906 veranstaltete Deutsche Jahrhundertausstellung hatte zum Ziel, die wichtigeren Meister der deutschen Aufklärungsepoche in ihren Werken wieder auferstehen zu lassen. Aber dieser Versuch kann nur zum Teil als gelungen bezeichnet werden. Während Hamburg durch die gründliche Arbeit Lichtwarks als geschlossene und trefflich ausgesuchte Gruppe hervortrat, mußte München dagegen bedeutend zurückstehen. Selbst ein Meister wie Edlinger war mit nur 6 Werken vertreten, von denen jedoch nur eines, das Porträt des Grafen Preysing, jetzt im Besitze der Berliner Nationalgalerie, als vollwertig anzusehen war, ohne dabei besonders charakteristisch für die Eigenart des Meisters zu sein. Versuchen wir dem lebenswürdigen Künstler, der in München, der Stätte seines Wirkens, Freunde genug hatte und noch hat, auch in weiteren Kreisen zu seinem Recht zu verhelfen.

Über Edlingers oder Ettlingers (letzterer Schreibart bediente sich noch der Künstler selbst) Leben sind wir nur wenig unterrichtet. Leider sind seine Familienpapiere und Handzeichnungen in Wegscheide, wohin Edlingers Sohn als Landrichter





verseßt war, einer Feuersbrunst zum Opfer gefallen. Wir sind daher auf die spärlichen Aufzeichnungen seiner Zeitgenossen, auf Füßli, Lipowsky und die frühe Ausgabe des Nagler'schen Künstlerlexikons (1837) im wesentlichen angewiesen. Johann Georg Edlinger wurde 1741 zu Graetz (Graz) in Österreich geboren. Bei einem

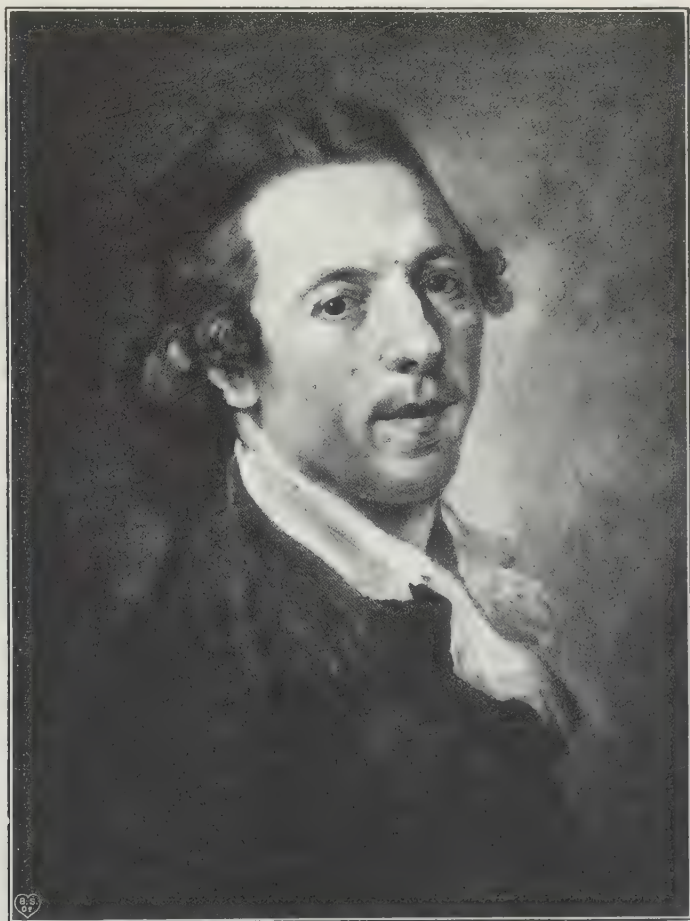


Abb. 1. Selbstporträt. Augsburg. Kgl. Galerie.

Franziskaner lernte er zeichnen. Noch fast als Knabe kam er zu einem sonst unbekanntem Maler Embert in Graz in Lehre, der sich mit Ausmalung von Kirchen und Herstellung von Votivbildern sein Brot verdiente. Seinen „Lehrling“ scheint dieser dabei nach damaliger Sitte nur zu den einfachsten Handreichungen wie Farbenreiben usw. verwendet zu haben. Aber schon damals regte sich das Künstlerblut,

und mit merkwürdigem Instinkt fühlte der junge Edlinger seine eigentliche Bestimmung. Ganz ohne Anleitung malte er Bildnisse, die bereits in jener frühesten Periode seines Schaffens dem jungen Anfänger vielseitigen Beifall brachten. Das Streben, seinen Gesichtskreis zu erweitern, führten ihn nach einigen Wanderjahren in Österreich und Ungarn nach Wien. Hier arbeitete er unter der An-



Abb. 2. Porträt einer Dame. Im Besitze von Frau Elise Hirth, München.

leitung Tuchmeiers, eines Rokokomalers, bis er 1774 entgültig nach München übersiedelte und seine letzte Ausbildung bei dem kurbayer. Akademieprofessor Oefele erhielt. Mehr als dieser etwas zopfige Lehrer beeinflussten Edlinger ferner die großen Eindrücke der glänzenden Kunstepoche, die Karl Theodor in seiner Residenz durch Künstler wie Cuvilliés, de Marées, Albrecht u. a. geschaffen hatte.

Oefele selbst war ein Schüler Nogaris, eines Vertreters der spätvenezianischen Schule, und konnte daher nicht auf Edlinger im Sinne der Rembrandtschule, wie man eine Zeit lang glaubte, eingewirkt haben. Vielmehr bildete sich Edlinger nach und nach durch tiefes Studium (wohl der alten Meister in den Galerien in Wien und München) eine eigene Manier, die zwar an jene Rembrandts

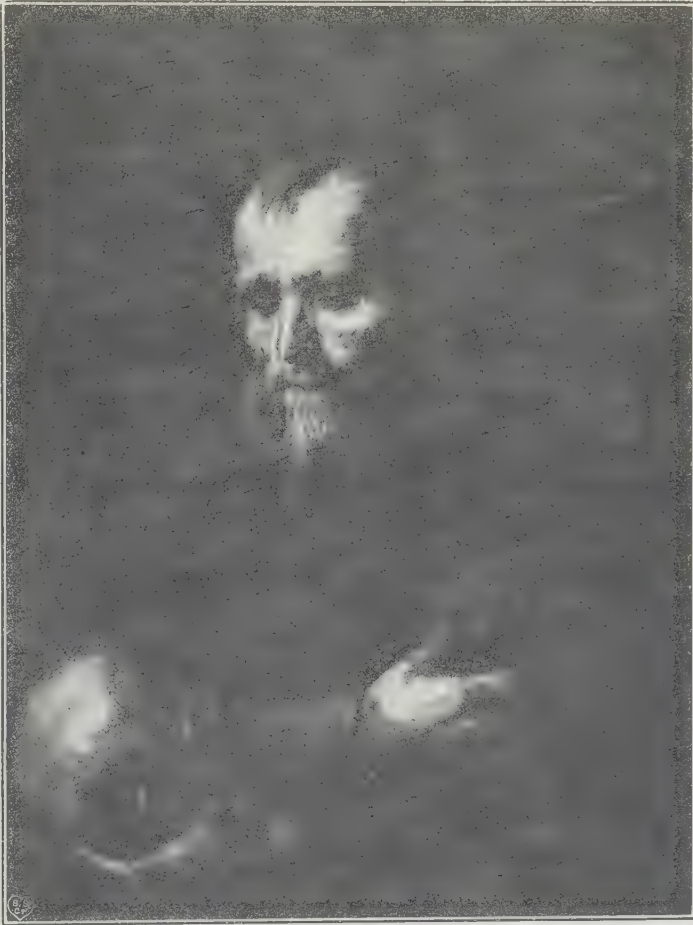


Abb. 3. Der Eremit Elias Fischer. Im Bes. von Frau M. v. Edlinger, Landshut.

erinnerte, ohne jedoch die Originalität zu verlieren (Nagler). Das künstlerische Ansehen des jungen Meisters wuchs jetzt rasch, und zahlreiche Porträtaufträge riefen ihn in die Schweiz, in die Pfalz und nach Baden. In München selbst tat er 1781, nach kaum fünfjährigem Aufenthalt, den großen Wurf mit einem prunkvollen Repräsentationsbilde der Kurfürstin Elisabeth Augusta. Das Bild stellt die

hohe Dame sitzend in Lebensgröße dar. Vor ihr auf einem Tische liegen Kroninsignien, den Hintergrund bildet der bei deutschen Hofmalern so beliebte Vorhang. Er hatte Glück mit dem Porträt! — Die Kenner waren einig in ihrem Lob, und sehr hübsch charakterisiert seine Art und Kunst ein Anonymus aus jener Zeit in den Bayr. Beiträgen von 1781: „Dieser äußerst bescheidene Künstler verdient mit vielen anderen, deren Werke keine Redner finden, bekannter



Abb. 4. Porträt einer Unbekannten. Bes. Graf Peteneegg, Wien.

zu seyn, als er es leider, mit vielen anderen nicht ist. Seine Art ist ungemein sanft im Umriss, weich und fleißig in der Ausführung, so daß man bey seinen Porträten gerne lange verweilet, und von einer geheimen Lust dabey angehalten wird.“ Auch den vorübergehend in München weilenden Galerieinspektor Kraches von Düsseldorf hatte Edlinger die Ehre zu malen und lieferte damit nach dem

Urteil jenes Kritikers „ein Meisterwerk der Kunst“. Für den glücklichen Ausfall des Porträts der Kurfürstin Elisabeth Augusta blieb die verdiente Belohnung nicht aus; im Jahre 1781 wurde Edlinger zum Kurbayerischen Hofmaler mit einem Jahresgehalt von 400 Gulden ernannt. Als weiterer Beweis fürstlicher Huld befindet sich jetzt noch im Besitze der Familie Edlinger eine reizende silberne Rokokouhr, verziert mit den goldenen bayer. Löwen auf dem Zifferblatte. — Die nächsten Jahre sehen wir ihn als den gesuchtesten Porträtmaler Münchens und seiner weiteren Umgebung. Sein Besuch in dem benachbarten Augsburg erregte Aufsehen und wurde von der dortigen Chronik (v. Stettens Kunst, Gewerbe und Handwerksgegeschichte von Augsburg 1788) mit folgenden Worten erwähnt: „Erst im Jahre 1786 war auch der berühmte Porträtmaler von München, Herr Joh. Georg Edlinger hier, bearbeitete und hinterliess verschiedene vortrefflich gemalte Bildnisse hiesiger Personen.“ In diesen achtziger Jahren fand Edlinger einen begeisterten Verehrer und tatkräftigen Beschützer seiner Kunst in dem Münchner Bürger Johann B. Strobel. Dieser bekannte Verleger war ein Vorkämpfer der Aufklärung in München, ein Freund Westenrieders und Mittelpunkt der neugegründeten Akademie. Ihm verdankte Edlinger gewiß mehr als einen Auftrag aus den verschiedenen Kreisen der Münchener Gelehrtenwelt. Von den Wänden des Festsaals der Akademie blickt heute noch manch bedeutender Kopf, den uns Edlingers Pinsel mit sicherem Strich überliefert hat. Strobel erfaßte für die Kunst unseres Meisters eine wahre Leidenschaft und er besaß schließlich nicht weniger als 200 Porträts von Gelehrten und anderen aus Bayern verdienten Männern, alle von Edlingers Hand. Diese merkwürdige Sammlung scheint die Porträts der Mitglieder des damals in München entstandenen „Illuminatenbundes“ umfaßt zu haben, einer Verbindung des geistigen Fortschritts und der Aufklärung, der auch Strobel angehörte. Dabei mögen übrigens den weitblickenden Buchhändler auch kommerzielle Gesichtspunkte geleitet haben. Eine kaufmännische Unternehmung war es sicher, wenn er den Kupferstecher John in Wien mit der Wiedergabe und Vervielfältigung der Edlingerporträts beauftragte. Erst 34 Stiche waren in trefflicher Ausführung erschienen, als durch den Tod Strobels das Unternehmen gehemmt wurde. Jetzt brachte der Buchhändler F. A. Fleischmann die fertigen Platten an sich und gab 1821 die erste Lieferung in kleinem Folioformate heraus unter dem Titel: Sammlung von Bildnissen denkwürdiger Männer, gemalt von Hofmaler Edlinger, gestochen von John. Diese Sammlung ist im Maillingermuseum der Stadt München fast vollständig vorhanden; auch in der kgl. graphischen Sammlung finden sich einige Blätter. Als Kuriosum sei ferner erwähnt, daß der kunstsinige Pfarrer des Dorfes Feldmoching bei München, Rauphmayr, einige Bildnisse recht brav in Kupfer gestochen hat, andere Morghan, J. C. Schleich und L. E. Grimm, davon die beiden letzteren weniger gut. Ein etwas roher Holzschnitt des Porträts der Kurfürstin Elisabeth Augusta stammt von J. A. Zimmermann. — Die Strobel'sche Gemäldesammlung selbst ging an die Spiegelbeleger Sebastian Kircher und Johann Baptist Kircher, ferner an Edlingers Schwiegerjohn Hofmusiker Röth in München über.

Edlinger führte auch in der Zeit seiner größten Erfolge ein überaus einfaches

Leben. Seine Haushälterin, die er später heiratete, regierte unumschränkt in der bescheidenen Wohnung an der Herzogspitalstraße. Edlingers Hauptkonkurrent war der in seiner Kunst trockene und langweilige Porträtmaler Hauber, der auch in der Akademieprofessur Öfeles Nachfolger wurde. 1819 beschloß unser Meister sein arbeitsreiches Leben. Er scheint bereits in den letzten Jahren, vielleicht durch

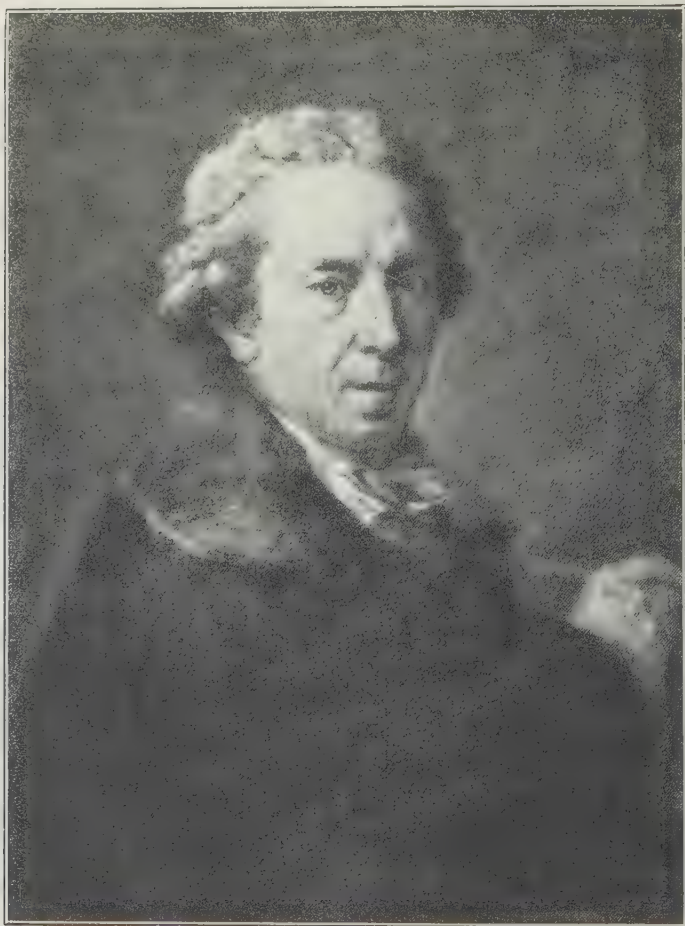


Abb. 5. Selbstporträt. Im Bes. von Frau M. v. Edlinger, Landshut.

Krankheit gezwungen, wenig gemalt zu haben. In dem Katalog der 1817 in München abgehaltenen Kunst-Ausstellung ist sein Name nicht mehr erwähnt. — In seinem Rücklasse befanden sich zwei seiner besten Stücke. Das eine, jetzt noch im Besitze seiner Urenkelin, der Frau M. von Edlinger in Landshut, kann hier dank ihres liebenswürdigen Entgegenkommens wiedergegeben werden und zeigt uns in meister-

hafter Ausführung den Einsiedler Elias Fischer, der sinnend einen Totenkopf betrachtet. Das andere, ein Selbstporträt, scheint als eine Art humoristischen Gegenstücks zu jenem gedacht; die Stelle des Totenkopfs nimmt ein Bierkrug ein.

Die Münchener alte Pinakothek besitzt durch Schenkung das Selbstporträt und das der Gattin des Meisters, ferner das Porträt des Staatsrates v. Ziegler, das wenigstens seiner Qualität und glatten Malweise nach kaum auf Edlinger selbst schließen

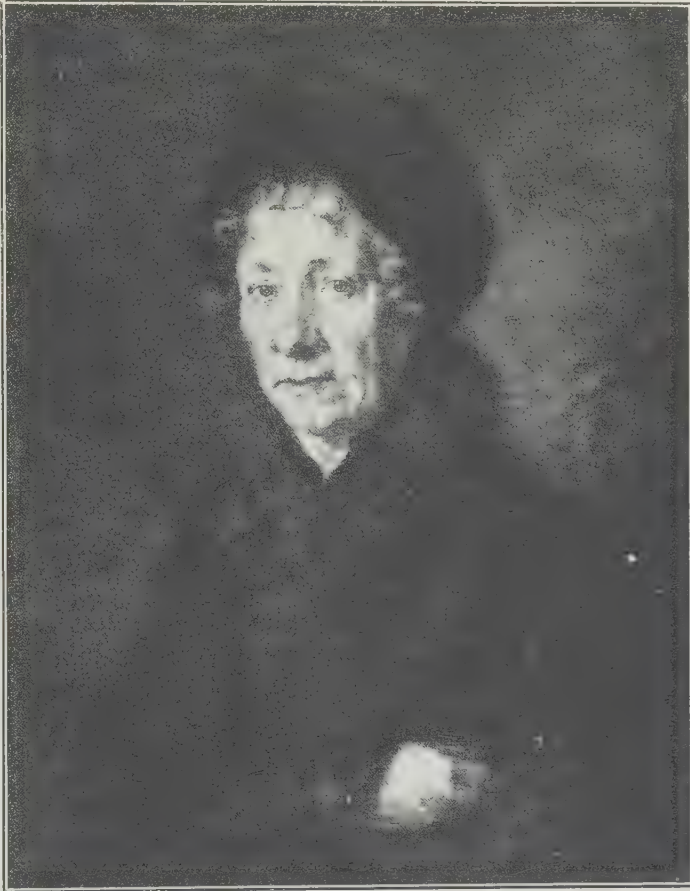


Abb. 6. Gattin des Künstlers. Kgl. ältere Pinakothek München.

läßt. Ein meisterlich breit angelegtes Selbstporträt befindet sich ferner in der kgl. Galerie in Augsburg (wo nach der oben zitierten Chronik Stettens sich wohl noch mehr Bilder in Privatbesitz verbergen), ein prächtiges, ebenfalls hier abgebildetes Familiengruppenbild im bayer. Nationalmuseum. Außerdem sehen wir zwei Porträts von seiner Hand in der kgl. Galerie in Bamberg und eines, das

einen erzbischöflichen Hofmaler darstellt, in der städtischen Sammlung in Salzburg. Um so häufiger ist Edlinger in Privatsammlungen, speziell in München vertreten, von denen wir nur einige, wie jene des Kommerzienrats Radspieler, Prof. Wenglein, Prof. Papperitz, Dr. Brattler, Frl. Nar, Hofrat Wein, Herrn S. Röhrer und Frau E. Hirth erwähnen wollen.



Abb. 7. Porträt einer Gräfin. Im Besitz von Prof. Becker-Gundahl, München.

Äußerlich betrachtet, erscheint des Meisters Kunst als eine etwas einseitige, da sie sich nur in Porträts, teilweise in genrehafter Auffassung als Trinker, Kartenspieler usw., wiedergibt. Aber auch bei diesen Volkstypen ist die Auffassung nicht eigentlich sittenbildmäßig im Sinne der Holländer, sondern es sind Charakterstudien eher in der Art der späteren Italiener. Die italienische Schule zeigt sich am deutlichsten in den wenigen Kompositionsbildern, die aus der frühen Zeit des Meisters

erhalten sind. So erinnert eine aus der frühen Zeit stammende „Geburt Christi“ im Besitze der Frau v. Edlinger ganz und gar an italienische Vorbilder. Landschaften oder landschaftlichen Hintergrund bei seinen Porträts hat er im Gegen Satze zu den großen englischen Malern seiner Zeit ängstlich vermieden. Als Malgrund benutzte er die rote Boluserde; vielleicht ist diesem Umstand die schlechte Erhaltung von zahlreichen Werken seiner Hand zuzuschreiben.

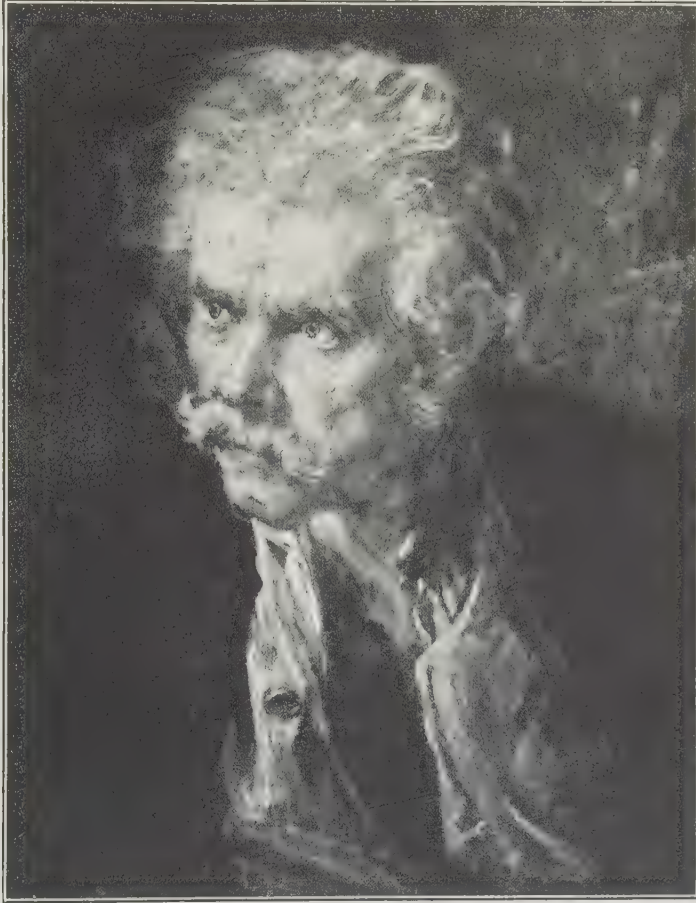


Abb. 8. Studienkopf. Bes. Herr S. Röhrer, Mündien.

Seine charaktervolle Eigenart wurde schon von den Zeitgenossen ganz und gar anerkannt. Als Zeugnis dafür das Urteil eines Mitlebenden (Füssli): „Edlinger hat sich im Bildnismalen eine eigene, sehr kräftige Manier gemacht, die den deutschen Mann ausdrückt, der mit keckem Pinsel gerade auf die Natur losgeht, nicht schmeichelt, sondern wahr bleibt. Da sein Pinsel fett, und fein

Kolorit etwas schmutzig ist, so muß man gestehen, daß er sich mehr für alte Männer- und Weiberköpfe eignet, und hierin sich auch am kräftigsten ausdrückt. Für junge Köpfe, und besonders das zarte und weiche Fleisch der Damen ist er nicht so ganz willkommen, indem hierfür sein Inkarnat zu hart, sein Ausdruck zu grell, seine Schatten zu stark und selbst seine Haare zu sträubend gemalt sind.“ Natürlich, für die energische Pinselführung des Meisters konnten die Verehrer der duftigen Rokokomalerei kein volles Verständnis haben!

Johann Edlinger war ein Kind seiner Zeit, einer Zeit, in der sich die Ausläufer der hochgehenden Wogen der französischen Revolution auch auf das Bayerland erstreckten. Das Ende des XVIII. Jahrhunderts brachte den großen Wechsel in dem Leben und den Anschauungen der Menschen und nicht zum wenigsten in der Kunst. Das affektiert elegante, geziert aristokratische Rokoko mußte der zopfigen Steifigkeit des bieder-derben Bürgertums weichen. In Edlingers Werk sehen wir diesen Geschmacksumschwung sich wieder spiegeln, und zwar deutlich in den beiden Porträts des Hofmedikus S. G. Oeggel und seiner Gattin (im Besitze von Frl. J. Nar). Während der in jüngeren Jahren gemalte Hofmedikus noch gepudertes Haar mit Zopf, einen schönen Rokokoanzug mit seidener geblümter Weste und Spitzenkragen trägt, ist die bedeutend später gemalte Gattin in einfacher bürgerlicher Tracht mit breiten Pinselstrichen wiedergegeben. Diese Edlinger eigene und besondere Malweise läßt sich mit Sicherheit auf das Jahr 1800 zurückdatieren. Aus dieser Zeit der Okkupation Münchens durch die Truppen Napoleons sind uns zwei Bilder kartenspielender und rauchender französischer Grenadiere erhalten (Sammlung Radspieler), die bereits die Merkmale dieser seiner späteren eigenartigen Make erkennen lassen. Denn das, was uns Edlinger besonders wert machte und was ihn unseren modernen Künstlern nahe gebracht hat, ist seine echt malerische Art zu sehen und seine künstlerisch freie, malerische Behandlung. Wenn er auch in seinen früheren Bildnissen, besonders denen repräsentativer Art, was die geistige Auffassung und das Arrangement des Ganzen anlangt, nicht wesentlich von der landläufigen höfisch eleganten Haltung der Rokokomeister abweicht, so geht er als Maler erheblich über das hinaus, was in dem Deutschland des ausgehenden XVIII. Jahrhunderts die glatte italienisch-französische Manier der Hofmaler, wie auch die solidere, aber doch unpersönliche Ausdrucksweise der Meister in der Gefolgschaft des Raphael Mengs jemals an malerischer Qualität erreichte oder auch nur zu erreichen versuchte.

Mit seinen Lehrern und Zeitgenossen verglichen bleibt Edlinger ein Problem. Besonders merkwürdig sind die Charakterköpfe aus seiner letzten Zeit (Sammlung Röhrer), die mit großer künstlerischer Verve und etwas übertriebenem Naturalismus unter Hervorheben aller kleinen Schönheitsfehler wie Gesichtsflecken, Warzen etc. gemalt sind. Dabei eine weiche pastose und verwischte Formgebung, die der besonderen Art seines künstlerischen Sehens entsprach. Sie ist nicht angelernt, kein affektiertes Virtuosenstück. Das sieht man deutlich daran, daß diese seine letzte Studienkopf-Manier organisch mit seiner ganzen übrigen Produktion zusammenhängt. Seine Bildnisse aus der letzten Periode zeigen ja gleichfalls diese aus tiefem ockerigem Braun in feinem Gelb herausgearbeitete Modellierung. Die

Zeitgenossen, denen das Interessante der Beleuchtung am meisten in die Augen stach, waren rasch fertig mit einer Erklärung. „Rembrandt“ schien Ihnen des Rätsels Lösung. Nun soll keineswegs bestritten werden, daß Edlinger Rembrandt'sche Werke und die seiner Schule auf seinen häufigen Reisen gesehen und mit Vorteil für seine Kunst in sich aufgenommen hat. Aber eigentlich gelernt hat er von dem großen Holländer nicht; seine Mittel sind nichts weniger als rembrandtisch. Nichts von dem zähen Impasto, dem dicken Spachtelauftrag oder dem rauhen Pinselstrich des souveränen Öltechnikers. Seine Mittel sind überhaupt nicht holländisch, und er gehört nicht zu den Epigonen der Niederländer, die noch in Mitteldeutschland — z. B. in Frankfurt — äußerlich in der Art ihres Vorbildes arbeiteten. — Edlinger ist durchaus Süddeutscher und seine Technik weist über Wien nach Italien. Täuschen wir uns nicht, so ist seine dünnflüssige, flüchtige und breite Malerei, die viel weniger auf Form und Zeichnung als auf eine allerdings sehr ruhige Dekorationswirkung ausgeht, ein letzter Nachklang des italienischen *fa presto*. — Der kunstgeschichtlichen Forschung, die sich erst neuerdings mehr der deutschen Kunst des XVIII. Jahrhunderts zuwendet, ist es vorbehalten, diese Ansichten noch weiter zu begründen und an Stelle von jetzt noch herrschenden Vermutungen ein sich auf Tatsachen stützendes Beweismaterial zu erbringen.



Originalwiederholungen glasierter Madonnenreliefs von Luca della Robbia.

Von Wilhelm Bode.

Kein Künstler, Raphael nicht ausgenommen, hat uns so zahlreiche und mannigfache Darstellungen von Mutter und Kind und darin so treue Abbilder der Natur mit so feiner Empfindung und solchem Schönheitsinn hinterlassen wie Luca della Robbia*). Fast jede seiner Madonnen-Kompositionen gibt die Gestalten neu in der Form, in der Raumfüllung, im Relieffstil, in Bewegung und Ausdruck. Um so auffallender ist es, daß von einer Anzahl dieser Kompositionen Wiederholungen, nicht nur in farbigem Stuck, sondern auch in glasiertem Ton vorkommen. Soweit man früher auf diese Tatsache überhaupt acht gegeben hat, pflegte man sich damit abzufinden, daß man nur ein Exemplar als Original anerkannte, die Wiederholungen aber der Werkstatt zuwies oder als Fälschungen dekretierte. Heutzutage, wo so vieles und so geschickt gefälscht wird, ist man ja mit dieser Ausrede leicht zur Hand, wenn man irgend eine auffallende Tatsache nicht anders zu erklären weiß oder Blößen im eigenen Wissen in vorteilhafter Weise verdecken will. Aber Fälschungen von Robbia-Arbeiten, denen man ihre moderne Qualität nicht schon von weitem ansähe, soll man erst einmal nachweisen!

Zum Glück haben wir, seitdem die Kunstschätze der Madonna dell' Impruneta vor Florenz wieder bekannt geworden sind, ein klassisches Zeugnis für die Autorschaft solcher Wiederholungen der Madonnenreliefs des alten Luca. In dem glasierten Frieße des einen der beiden großen Tabernakel Michelozzos, die beiderseits den Chor schmücken und je einen Altar Lucas bergen, sind nämlich zwei Exemplare derselben Madonna des Künstlers eingelassen, und zwar an derselben Seite, die

*) Meiner in den „Florentiner Bildhauern der Renaissance“ skizzierten Zusammenstellung der Werke, die ich dem Luca della Robbia zuschreibe, kann ich jetzt verschiedene hinzufügen. Vor allem eine herrliche große Lünette mit der Madonna zwischen zwei anbetenden Engeln, den berühmten beiden Lünetten im Bargello und der an San Domenico in Urbino verwandt und gleichwertig, im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin, für das sie in England erworben wurde. Von zarter Empfindung ist das im vorigen Jahre für die Sammlung Benda in Wien erworbene ganz kleine bemalte Tonrelief im alten Tabernakel; Maria drückt das Kind zärtlich an sich. Eine Anbetung des Kindes, ähnlich der im Museum zu Crefeld, tauchte vor ein paar Jahren im Florentiner Kunsthandel auf, um rasch wieder zu verschwinden — wohl nach Amerika? Sie hat auch ihr altes, für Luca charakteristisches Tabernakel. Von einem ganz frühen Flachrelief der Madonna hat das Berliner Museum einen altbemalten Stuck als Geschenk erhalten. Ein gleichzeitig erworbenes kleineres Tonrelief, das schon einer etwas späteren Zeit angehört, ist merkwürdig dadurch, daß unter der alten Farbe Reste der mißglückten ursprünglichen Glasur sich befinden. Das Kunstmuseum in Kopenhagen besitzt davon ein Exemplar mit vorzüglicher Glasur.

eine, wenige Handbreit von der andern. Daß sie in dieser unsymmetrischen, wenig glücklichen Art angebracht sind, hat wohl seinen Grund darin, daß der Innenschmuck der Impruneta, über dessen Geschichte uns die Dokumente noch fehlen, aus irgend einem Grunde — vielleicht weil Michelozzo inzwischen nach Mailand gezogen war — rasch und flüchtig fertiggestellt wurde. Wie hier der ganze plastische glaßterte Schmuck auf Luca zurückgeht, so sind zweifellos auch jene beiden Madonnenreliefs von seiner Hand. Möglich wäre ja auch, daß das eine Exemplar nach dem andern unter seinen Augen oder mit seiner Beihilfe von seinem Neffen Andrea ausgeführt wurde. Aber keines von beiden Reliefs hat die charakteristischen Merkmale von Andreas beglaubigten Arbeiten; beide zeigen vielmehr alle Kennzeichen von Lucas Kunst, auch ist keines vor dem andern ausgezeichnet, wohl aber — und das ist besonders charakteristisch — weisen sie bei genauer Betrachtung eine Reihe von Abweichungen auf, die es zur Gewißheit machen, daß keineswegs das eine Stück bloß durch Abformung über das andere hergestellt worden ist. In den Gewandfalten, wie in den Konturen und im Ausdruck sind deutliche Verschiedenheiten, die, selbst wenn ein Abdruck in mechanischer Weise hergestellt sein sollte, seine Vollendung durch Überarbeitung durch die Hand des Künstlers als zweifellos erscheinen lassen.

Ähnlich sind die Abweichungen bei anderen Madonnenreliefs Lucas, von denen verschiedene Exemplare bekannt sind. So von der schönen Madonna in der Nische, von der die beiden trefflichen, nur in allem Nebensächlichen wesentlich verschiedenen Exemplare zufällig beide in amerikanischem Privatbesitz, bei Quincy A. Shaw in Boston und im Metropolitan-Museum zu New-York (früher bei Henry G. Marquand) sich befinden.

Von einer ähnlichen Madonnenkomposition, bei der das Christkind gleichfalls zur Seite der Mutter steht, die es zärtlich an sich zieht, sind mir sogar vier Exemplare bekannt, die alle den Anspruch auf eigenhändige Ausführung durch den alten Luca erheben können. Drei derselben habe ich schon 1902 in meinen „Florentiner Bildhauern der Renaissance“ namhaft gemacht: eines im Bargello zu Florenz; ein zweites, aus der Sammlung Eastlake stammend, im Kaiser Friedrich Museum zu Berlin; das dritte, das in einem Palaß zu Genua eingemauert war, jetzt in der Sammlung G. Benda in Wien. Dazu ist kürzlich ein viertes Exemplar gekommen, das schönste von allen, welches jetzt das reizvolle von Messel gebaute Heim des Dr. Eduard Simon-Berlin schmückt. Um die Abweichungen dieser Arbeiten von einander zu charakterisieren, geben wir sie hier nebeneinander in Abbildungen nach den Originalen. In allen Einzelheiten weisen sie kleine Abweichungen auf, am stärksten grade in dem, was den Künstler bezeugt, im Ausdruck, in der Empfindung. Den besonderen Reiz, den das Simon'sche Exemplar vor den übrigen voraus hat, gibt die Abbildung leider nicht wieder. Er besteht, abgesehen von der tadellosen Erhaltung, in der alten, fein getönten Vergoldung der Gewandfäume, Haare und Heiligenheine, die in der photographischen Aufnahme statt hell gerade dunkel und fleckig erscheint.

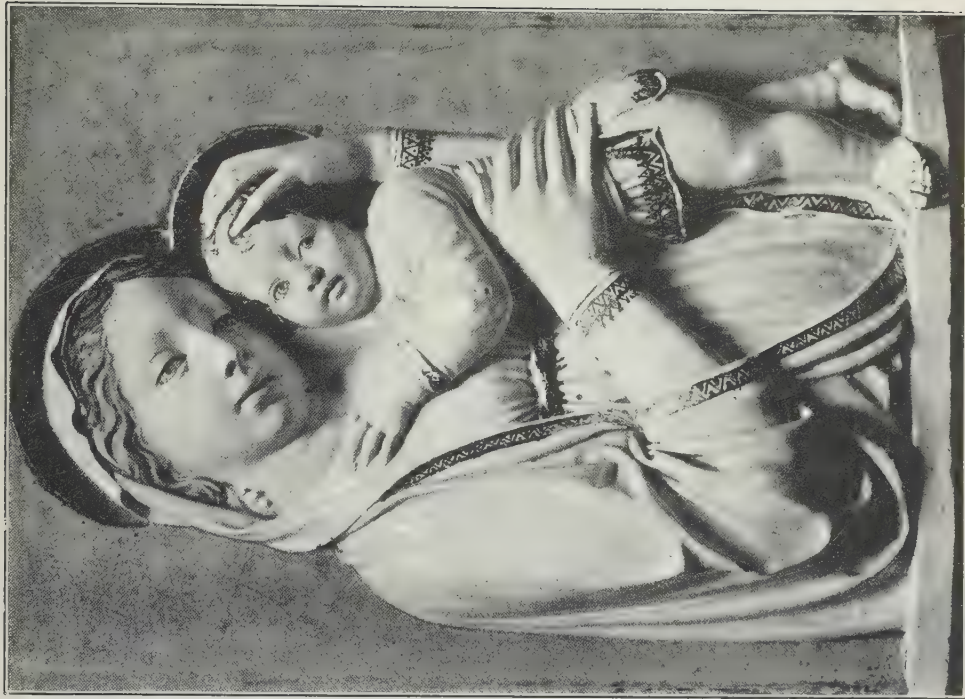
Daß diese und einige wenige ähnliche Wiederholungen seiner Madonnenreliefs wirklich eigenhändige Arbeiten Lucas sind, dies wird uns zu allem Über-



Kaiser Friedrich-Museum, Berlin.



Museo nazionale, Florenz.



Sammlung Dr. E. Simon, Berlin.



Sammlung G. Benda, Wien.

fluß auch noch durch den Vergleich mit späteren Wiederholungen bekräftigt, die sich deutlich als Werkstattarbeiten bekunden. So gibt es gerade von der Madonna in der Impruneta neben Stucknachbildungen verschiedene glasierte Wiederholungen, die in der Glasur wie im Ausdruck gegen die beiden Exemplare in der Impruneta sehr zurückstehen. Eine solche Wiederholung befindet sich im Louvre. Eine andere, die sehr viel feiner und auch in der Glasur vortrefflich ist, besitzt Herr Minister W. von Dirksen in Berlin; sie hat die charakteristischen Eigenschaften einer Arbeit des Andrea della Robbia aus dessen mittlerer Zeit.





Gravüre Albert

FRANS HALS

BILDNIS DES WILLEM CROES

MÜNCHEN K. PINAKOTHEK

Frans Hals in der Alten Pinakothek.

Von Karl Voll.

In früheren Inventaren der Wittelsbacher Sammlungen und dann der Alten Pinakothek werden unter dem Namen des Frans Hals nicht weniger als drei Werke verzeichnet. Von ihnen ist aber nur eines unter dieser Bezeichnung noch im gegenwärtigen Katalog zu finden, und dem ist ein Fragezeichen beigelegt. Es ist das berühmte, vielumstrittene Familienbild, das nach Trautmanns Forschungen erst im späten 18. Jahrhundert aus der Münchener Privatsammlung Oefele in die kurfürstliche Galerie übergegangen ist. Damals trug es die merkwürdige Bezeichnung: Bildnis der Familie des Malers Van Dyck, gemalt von Frans Hals. Diese Bestimmung ist angesichts der vielen Porträts des Van Dyck, die ihn uns in verschiedenen Lebensjahren zeigen, und die ganz anders aussehen, als völlig unhaltbar zu betrachten, und so läßt sie uns auch wenig Zweifel darüber, daß die Taufe auf Frans Hals ebenfalls eine müßige Erfindung ist.

Obwohl die große Tafel einen rein flämischen Charakter trägt, blieb der Name des Frans Hals an ihr haften, bis zum erstenmal Mündler ganz entschieden die Meinung vertrat, daß das Bild nicht nur nicht dem Frans Hals, sondern nicht einmal der holländischen Schule angehöre. Er wies es dem M. Pepyn zu, eine Behauptung, die wenigstens Zeit und Gegend richtig bestimmt.

Seit Mündler haben sich immer mehr Forscher gegen die Autorschaft des Frans Hals ausgesprochen, und heute gilt das Porträt unbestritten als eine flämische Arbeit, die um 1635 gemalt sein wird. Aber man ist noch nicht soweit gekommen, einen bestimmten Meister als Urheber festzustellen. Gewöhnlich wird für die Figuren Cornelis de Vos und für das interessante Blumen- und Früchtestilleben Franz Snyders vorgeschlagen. Was nun den Cornelis de Vos betrifft, so hat man doppelte Gelegenheit, diese Taufe abzulehnen; denn das große Familienbild des Vos, das die Alte Pinakothek besitzt, läßt die Behauptung, daß auch der angebliche Frans Hals von derselben Hand gemalt sei, als unmöglich erscheinen. Ebenso liegt der Fall in Kassel. Die dortige Galerie hat zwei Kinderporträts, die offenbar von dem gleichen Künstler gemacht wurden, von dem der früher sogenannte Frans Hals stammt. In demselben Kabinet der Kasseler Galerie, wo diese Kinderbildnisse hängen, befindet sich nun auch ein großer, charakteristischer Cornelis de Vos und es geht dort wie hier: eine Übereinstimmung zwischen den Bildern ist nicht zu beobachten.

Das ist endlich insofern bedauerlich, als man doch gern, gar zu gern dem interessanten Anonymus einen bestimmten Namen geben möchte, und wenn man

auch zu dem alten Notbehelf greifen müßte, ihn nach einer Gruppe von Bildern zu benennen. Er kann kein unbedeutender Künstler gewesen sein und bei der schon fast virtuosen Leichtigkeit, mit der er den Pinsel führte, muß er ziemlich viel gemalt haben. Aber außer den Kasseler Kinderporträts ist noch kein weiteres Bild beigebracht worden, das bestimmt derselben Hand zuzuweisen wäre. So verliert sich der Maler auch in dieser Hinsicht im Dunkeln. Nur ein Gemälde gibt es noch, das in einzelnen Partien wenigstens einige Ähnlichkeit aufweist; das ist das Gruppenporträt der Familie Beresteyn im Louvre. Auch dieses wurde früher dem Frans Hals zugeschrieben und galt wie das Münchener Bild für eines der Hauptwerke des Meisters. Es wird ihm jedoch in neuerer Zeit mit Recht abgestritten. Aber bei ihm liegt der Fall doch insofern anders, als es wenigstens ein sicheres holländisches Bild ist; ob nun, wie Bredius dem Verfasser mündlich mitteilte, der Autor gerade Gerrits Pot ist, mag einstweilen dahingestellt sein. Damit erhält der Fall eine interessante Beleuchtung, die freilich auch nicht zu vollkommener Aufklärung hilft. Das Pariser Bild hat, obwohl rein holländisch, unleugbare Ähnlichkeiten mit dem unsrigen, das zum mindesten vorwiegend flämisch ist. Sollten wir es bei dem Münchener Anonymus mit einem der nicht gerade seltenen Grenzkünstler zu tun haben, die flämische und holländische Art vereinten? Diese Frage ist die einzige nur einigermaßen trostreiche Antwort, die wir auf das Rätsel geben können. Von hier aus wird sich vielleicht einmal positive Sicherheit gewinnen lassen.

Seit heuer besitzt nun die Pinakothek ein anerkannt echtes, gut signiertes Bild des Frans Hals, das mittelgroße Brustbild eines Herrn Willem Croes, wie man glaubt. Es wurde aus holländischem Privatbesitz erworben, nachdem es mehrere Jahre in der Galerie des Mauritshuis ausgestellt war. Die Ankaufssumme betrug 85000 Mk., was bei der ausgezeichneten Qualität nicht nur nicht zu hoch, sondern so angemessen ist, daß es eines raschen Zugreifens bedurfte, um der von verschiedenen Seiten drohenden Konkurrenz zuvorzukommen. Dieser Ankauf, der der weitaus glücklichste ist, den die Pinakothek seit langer Zeit gemacht hat, wurde zwar fastallgemein gebilligt, doch konnten einige besonders „vorsichtige“ Herren es sich nicht versagen, die Frage aufzuwerfen, warum das Bild, wenn es doch so gut und dabei nicht teuer sei, nicht von anderer Seite gekauft worden sei. Der Versuch, einen Tropfen Petroleum in den edeln Wein der Freude über die schöne Neuerwerbung zu gießen, erwies sich als nicht recht geeignet; denn der Sachverhalt ist, daß das Bild früher nahezu doppelt so viel kosten sollte, wie es in der Tat gekostet hat, und während es zu dem hohen Preis keinen Liebhaber fand, traten sofort mehrere Bewerber auf als er niedriger wurde. Der Kauf ist also wirklich ganz einwandfrei.

Das Bildnis des Willem Croes gehört dem letzten Jahrzehnt des Frans Hals an, stammt also aus seiner besten Zeit. Es wird um 1658 gemalt sein. Dieser späten Entstehungszeit entsprechend, zeigt es uns den ganz reifen Stil des Meisters, ohne jene Anklänge an die Formsprache des 16. Jahrhunderts, die sich bei Frans Hals noch kurz vor 1650 finden. Bei diesem so eminent individuellen Porträtisten sieht man ja mit Erstaunen, wie lang ihm, dessen Lehrjahre noch in die Zeit der spätesten Renaissance oder, wenn man will, des frühesten Barocks fielen, die Er-

innerungen an die akademisch korrekten Formen jenes Stils noch nachklingen. Es verhält sich in dieser Hinsicht bei ihm wie bei Rubens, zu dem er überhaupt viel mehr als Rembrandt die Parallele in der holländischen Malerei bildet. Erst in dem letzten Jahrzehnt wird Franz Hals ein restlos echter Künstler des 17. Jahrhunderts und findet in jeder Beziehung den stilgerechten Ausdruck für seine Ideen.

In dieser späten Zeit wird er auch erst der ganz große Farbenkünstler und steht uns fast als ein Rätsel von heroischer Selbstverleugnung vor Augen. Er, der vorher in den Adrianschützen von 1633 die höchste Farbenfreudigkeit erreicht hatte, die jemals ein holländischer Künstler von einer Tafel strahlen ließ, gibt all diese glänzende Meisterchaft der reichsten Technik auf, um beinahe sparsam mit der Farbe umzugehen. Es ist aber höchst erstaunlich zu sehen, wie das späte Kolorit des Frans Hals nun erst am inneren Leben der Farbe gewinnt. Bei unserem Bild ist eine geradezu unbegreifliche Fülle von Nuancen in Schwarz und Weiß, mit denen er den ohnehin so feinen, aber auch so schwer zu behandelnden Kontrast zwischen den zwei entgegengesetzten Werten auflöst. Wirkliche Farben braucht Frans Hals in dieser späten Zeit nicht mehr viel; wenige leichte Tropfen genügen, um das ganze Bild farbenreich erscheinen zu lassen. Über all dem steht aber die äußerst lebendige, ganz persönliche Unmittelbarkeit des Bildnisses, das zu den besten Leistungen des Frans Hals gehört.



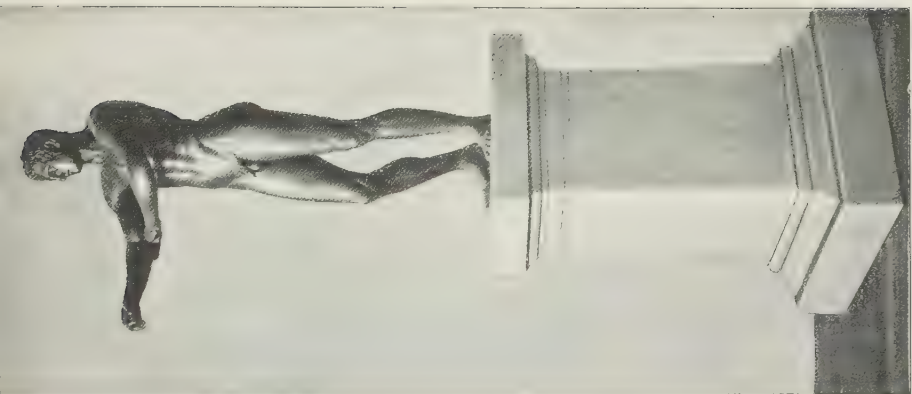
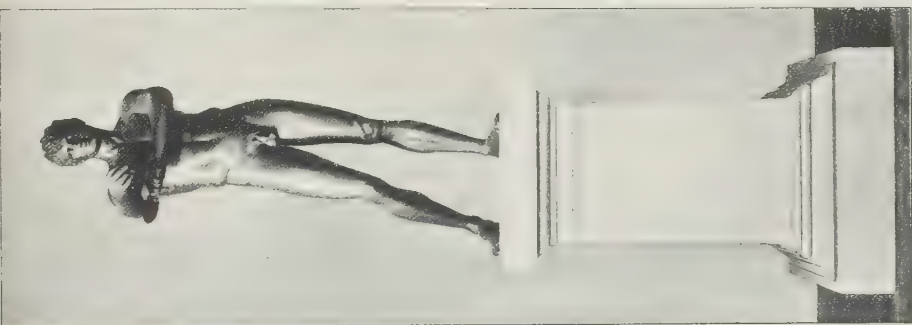
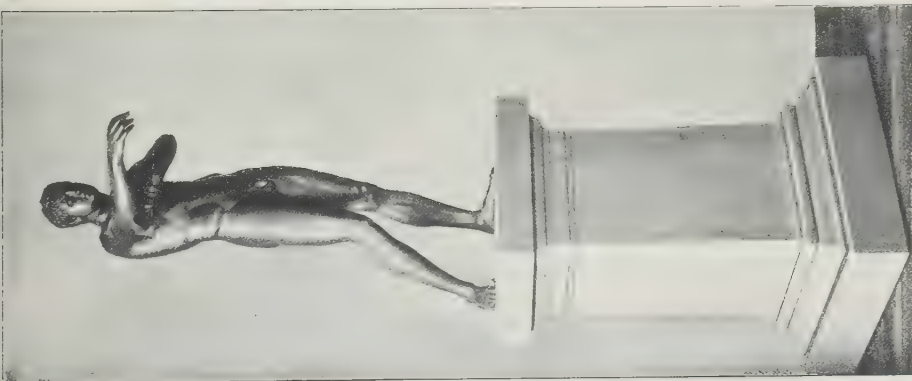
Eine Bronzestatuetten polykletischen Stils.

Von Prof. Dr. Heinrich Bulle, Erlangen.

Die griechische Kulturwelt hatte einen ungeheuren Bedarf an Kleinkunst. An den tausend Stätten der Götterverehrung wurden ungezählte kleine Bilder der Gottheit oder der Verehrer selbst als Weihgeschenke niedergelegt, hingestellt, aufgehängt. Den Toten gab man zeitweise ganze Scharen kleiner Bildwerke ins Grab. Seit der Zeit Alexanders verlangt auch der Privatluxus nach plastischem Zimmerschmuck und die Römer übernehmen dieses künstlerische Raffinement der hellenistischen Epoche. Jedoch auch bei ihnen ist in erster Linie das religiöse Bedürfnis der Ausgangspunkt für die zahllosen Erzeugnisse der Kleinkunst. Das Hauskapellchen in jedem römischen Hause ist gefüllt mit Bildern der Laren und derjenigen Götter, die der Hausherr besonders verehrt. Es ist bezeichnend für den praktischen Römer, daß die häufigste Figur in diesen Lararien der Gott der Schlaueit ist, Hermes, dem die Römer den Geldbeutel in die Hand geben und den sie zum Gott der Diebe und Kaufleute machen.

Zwischen der antiken Kleinkunst und der unsrigen sind bemerkenswerte Unterschiede. Das religiöse Bedürfnis begnügt sich heutzutage mit den kläglichsten Machwerken der Massenfabrikation, und künstlerische Kleinkunst dient infolgedessen fast nur als Salonschmuck und Nippsache. Seit die Elfenbeinschnitzerei des Barock und die Porzellankunst des Rokoko dahingegangen sind, hat sich in dem gründlich unkünstlerischen 19. Jahrhundert das Gefühl für die Eigenart der Kleinplastik fast ganz verloren. Erst allmählich beginnt es wieder zu erwachen. Aber wir ertragen es, die Venus von Milo und die Nürnberger Madonna mechanisch auf Salon- und Taschenformat reduziert zu sehen, als wäre es gleich, für welche Größe ihre Formen gedacht sind. Und es ist noch nicht lange her, daß ein Bronzegußgeschäft mit Stolz verkündigte, einer unserer meistgenannten Bildhauer habe ihm die getreue Verkleinerung einiger seiner Werke auf Nippesgröße gestattet. Die mechanische Geschicklichkeit ist auch hier der Verderb für das künstlerische Gefühl.

Der Zauber der antiken Kleinplastik beruht nicht zum geringsten darauf, daß sie einen derartigen mechanischen Zusammenhang mit der großen Kunst nicht kennt. Die Archäologen bedauern es freilich, daß sie von den verlorenen berühmten Meisterwerken, denen sie mit heissem Bemühen nachspüren, nicht getreue Nachbildungen unter den unzähligen Terrakotten und Kleinbronzen finden. Aber die Fälle solcher direkten Nachbildung sind sehr spärlich und auch dann ist es ein freies Nachschaffen, kein direktes Kopieren. Im allgemeinen aber steht der antike Kleinplastiker auf eigenen Füßen. Er sieht, was die großen Meister machen, er lernt



APOXYOMENOS DES LYSIPPOS
IN DER BRONZENACHAHMUNG UND AUFSTELLUNG DER ERLANGER UNIVERSITÄTSSAMMLUNG

Motive, Körperbildung, Gewandſtil von ihnen. Aber er verarbeitet das alles für die beſonderen Bedingungen ſeines Handwerks und ſchafft ſich ſeine eigenen Typen und Traditionen. So behalten ſeine Erzeugniſſe die urſprüngliche Friſche einer eigenen Schöpfung, ſelbſt wenn ſie flüchtig und in Maſſe hergeſtellt ſind. Die Geſchichte der antiken Kleinkunſt, die zu ſchreiben es an der Zeit wäre, würde nicht ohne den ſtändigen Blick auf die große Kunſt entworfen werden können. Aber ſie gäbe keine Wiederholung des Bildes, ſondern eine mannigfach gebrochene reizvolle Spiegelung.

Wir machen heute mit freundlicher Erlaubnis des Beſizers eine antike Bronzeſtatuette aus der Privatſammlung des Herrn Julius Böhler in München bekannt, für die wir dieſe Geſichtspunkte vorausſchicken wollten. Es iſt ein nackter Jüngling (H. 0,175 m) in jener von Polyklet ausgebildeten halbſchreitenden Stellung, bei der ſich die belaſtete Hüfte in wundervoller Linie nach außen biegt. Das Haupt iſt in weicher Bewegung abwärts geneigt. Auf der Rechten trägt er einen Widderkopf. Die Arme waren für ſich gegoffen und angeſetzt, eine oft geübte Praktik, die die Gefahren des Guſſes vermindert, gelegentlich freilich zu Fehlern und Härten führt. Bei der kleinen Bronzenachbildung des Myroniſchen Diskobols im Münchener Antiquarium (Nr. 363), einem jener ſeltenen Fälle von freier Wiederholung eines Meiſterwerkes, war ſowohl am linken Arm wie am Rumpf die Schulter ausmodelliert, was ein gedankenloſer Gehilfe beim Zuſammenlöten überſah, ſodass der unglückliche Athlet zwei Schulterhügel bekam. Bei unſerer Bronze zeigt die linke Körperſeite die Anſatzſtelle für den verlorenen linken Arm. Die offene Stelle geht bis zum unteren Ende des Rippenkorbes und iſt zu groß für die Anfügung eines nackten Armes. Die Schulter war alſo von einem Gewandſtück, der Chlamys, bedeckt, die etwa bis zum Knie herabgehängt haben muß, da die linke Seite des Oberſchenkels in der Ausführung vernachläſſigt iſt.

Die Deutung der Geſtalt hängt von dem Attribut in der Rechten ab. Mit dem Widderkopf kann Hermes bezeichnet ſein. In bekannten ſtatuariſchen Darſtellungen trägt er als Kriophoroß ſein heiliges Tier auf den Schultern oder packt es am Nacken. Aber daß er den abgeſchnittenen Kopf auf der Hand hält, iſt durchaus ungewöhnlich und findet nur eine ganz vereinzelte Analogie in einer Statuette des Britiſchen Muſeums, wo Poſeidon den Kopf des ihm heiligen Pferdes auf der Hand hat (Walters, Catal. of the Bronzes in the British Museum Nr. 960). Ich kann mir daher nicht verſagen, eine Vermutung, obwohl ſie unſicher iſt, vorzulegen, da ſie in dem kunſtgeſchichtlichen Charakter der Figur eine Stütze findet.

Phrixos, der mit ſeiner Schweſter Helle vor der böſen Stiefmutter auf dem goldenen Widder entflohen iſt, opfert in Kolchis das rettende Tier dem Zeus. So war er dargeſtellt in einem Weihgeſchenk auf der atheniſchen Akropolis und zwar „ſah Phrixos auf die brennenden Opferſchenkel herab“, wie Pauſanias berichtet (Beſchreibung Griechenlands I, 24, 2). Weiter überliefert uns Plinius (XXXIV, 80), daß Naukydes, der Schüler des Polyklet, einen berühmten „Widderopferer“ geſchaffen habe, den man mit jenem Phrixos der atheniſchen Burg identifiziert hat. Da nun unſere Statuette deutlich die Züge der polykletiſchen Schule trägt, wie gleich genauer zu zeigen iſt, ſo treffen die Umſtände zuſammen, um in

ihr einen Nachklang jenes Phrixos des Naukydes zu vermuten. Dann erklärt sich die Absonderlichkeit des abgeschnittenen Widderkopfes vollkommen. Er soll das Opfer als vollzogen zeigen. Dazu kommt, daß die Hand so weit vom Körper absteht, daß sehr wohl unter ihr neben dem rechten Fuß ein kleines Altärchen mit brennenden Opferstücken gestanden haben kann. Dergleichen bezeichnendes



Hermes oder Phrixos. Antike Bronzestatuette in Münchener Privatbesitz.

Beiwerk findet sich öfter neben Statuen und würde hier am rechten Bein die Lücke im Umriß unterhalb des rechten Armes vortrefflich füllen. Dann aber gewinnen wir völlig die von Pausanias beschriebene Situation: *Φρίξος . . . τοὺς μηροὺς . . . καίονμένους ὄρα*, und der abwärts gewandte Blick erhält seine besondere Motivierung. Es versteht sich, daß diese Kette von Vermutungen keine Gewißheit

gibt. Auch hat schwerlich der römische Kleinplastiker seine Figur noch als Phrixos aufgefaßt, sondern wird ihn als einen Hermes ausgegeben und in die Linke ihm den Heroldsstab gelegt haben. Denn mit solcher Bedeutungsänderung älterer Figuren nahm man es sehr leicht und es gibt mehrfache Beispiele, wo man Athleten und Heroen durch kleine Zutaten zu dem vielverlangten Bilde eines Hermes umge-



Hermes oder Phrixos. Antike Bronzeplastik in Münchener Privatbesitz.

modelt hat. Tatsache aber ist jedenfalls, daß das Urbild unserer Statuette ein Werk aus der Schule Polyklets war.

Zum unmittelbaren Vergleich stellen wir eine Abbildung des polykletischen Doryphoros hierher und zwar in einer „gereinigten“ Form. Daß wir die Mehrzahl der griechischen Meisterwerke nur in römischen Marmorkopien besitzen, ist bei

Bronzeoriginalen ein doppelt störender Umstand, weil einmal die für den Marmorkopisten nötigen Stützen an Standbein und Armen die Wirkung der Umriffe schwer beeinträchtigen, dann, weil die weiche flächige Wirkung des Marmors eine ganz andere ist als die der schärfer konturierten Bronze mit ihren durch Glanzlichter und Lichtstreifen vielfach zerlegten Innenformen. Die Abbildung zeigt eine in der Erlanger Universitätsammlung vorgenommene Herstellung des Doryphoros; es ist die aus Pompeji stammende Neapler Kopie, ohne die Marmorstützen und in Bronzefärbung, aufgestellt auf einem dunkelblauen zweistufigen Postament von etwa 60 cm Höhe. Das war die im 5. Jahrhundert v. Chr. herrschende Form und Höhe der Sockel, die für die Gesamtwirkung der Statuen von größerer Bedeutung sind, als man sich gewöhnlich gegenwärtig erhält. Die so wiedergewonnene Erscheinung des Doryphoros wird in allen wesentlichen Elementen der künstlerischen Wirkung des Originals nahe kommen. Der Rumpf mit der übermächtig breiten Brust wirkt hier noch schwerer und massiger als in Marmor, und wir verstehen erst jetzt ganz den Tadel, den die schriftstellernden hellenistischen Künstler gegen Polyklets Figuren erhoben: sie seien quadrat, vierströtig.

Vergleichen wir den Doryphoros mit unserer Bronze, so finden wir diese in ihren Grundlagen durchaus auf dem polykletischen Körperideal aufgebaut. Das Schreitmotiv, das Verhältnis der Beinlänge zum Rumpf, die flächige Behandlung von Bauch und Thorax, endlich und namentlich der Kopf mit dem langen Oval, den breiten etwas leeren Wangen und der charakteristischen symmetrischen Haarführung über der Stirn, das alles kennzeichnet sie als ein neues Stück in jener langen Reihe von Werken, die sich als mehr oder minder nahe Abkömmlinge an den polykletischen Kanon anschließen und von denen man eine Anzahl in Furtwänglers Meisterwerken der griechischen Plastik, S. 425 ff. versammelt findet. Aber es mischen sich jüngere Züge ein. Der Kopf ist im Verhältnis zum Rumpf kleiner als bei Polyklet. Das Schreitmotiv ist um eine Nuance weniger wichtig, der Rumpf ist schmaler, die Oberschenkel sind weniger breit und flächig als beim Doryphoros. So ist die Bronze eine Etappe auf dem Wege zum lysippischen Körperideal.

Auch dieses sei in der gereinigten Fassung der Erlanger Sammlung vor Augen gestellt. Beim Apoxyomenos ist die Wiederherstellung der ursprünglichen Wirkung fast noch notwendiger, da die einzige erhaltene Marmorkopie durch besonders häßliche Stützen entstellt ist und da Lysipp ein Bronzekünstler schlechtweg war. Nur in Bronze kommt beim Apoxyomenos das wundervolle Aufsteigen der Konture, die Lockerkeit des Standes, die Rundlichkeit und Beweglichkeit der Einzelformen ganz zur Geltung. Das schlank profilierte, in hellem Kalkstein gedachte Postament von 1 m 40 Höhe, das wir ihm nach einem erhaltenen Original aus dem Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. gegeben haben, verstärkt auf das wirksamste die Grazie der Proportionen und das Auftreten der Umriffe. In der wiedergewonnenen richtigen hohen Aufstellung wirkt auch das vielbesprochene Vortreten des rechten Armes weder auffallend noch störend.

Die Gegenüberstellung zeigt nun, daß von wirklich lysippischen Elementen in unserer Bronze nichts enthalten ist, weder das neue Proportionsystem mit den viel längeren Beinen, noch etwas von der Rundlichkeit der Einzelformen, worin

die beiden Hauptmerkmale des Iyppischen Ideals bestehen. Nur die größere Schmalheit des Rumpfes bleibt der jüngere Zug bei der Bronze, durch den sie in einigen Abstand von den eigenen Werken Polyklets rückt. Daß ihr Verfertiger



Doryphoros des Polyklet
in der Bronzenachahmung und Aufstellung der Erlanger Universitätsammlung.

ein wuchtigeres Original des polykletischen Kreises aus eigenem Gefühl verzierlicht hätte, ist nach der eingangs gekennzeichneten Selbständigkeit der Kleinplastiker nicht ganz ausgeschlossen. Wahrscheinlicher aber ist, auch unabhängig von der ver-

ſuchten Zurückführung auf Naukydes, daß wir eben diejenige Entwicklungsſtufe in der Körperauffaſſung vor uns haben, die die argiviſche Schule in der erſten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. erreicht hatte.

Wo der Verfertiger unſrer Statuette zu Hauſe war, kann mit einiger Wahrſcheinlichkeit nachgewieſen werden. Sie ſtammt aus dem Pariſer Kunſthandel und war von dem früheren Beſitzer wenig beachtet worden. Mithin war ſie wohl kaum ein Importſtück. Nun ſtammen eine Anzahl jener polykletiſierenden Bronzeſtatuetten, die oben nach Furtwänglers Meiſterwerken angeführt wurden und deren Reihe ſich noch vermehren läßt, aus Gallien. Voran ſteht der bekannte „Hermes“ von Annecy (Collignon, Geſch. der griech. Plaftik I, Fig. 260 S. 539) und eine vortreffliche Hermesſtatuetten aus Pierre-en-Luiſet bei Huis, jetzt in London, die durch einen keltiſchen Halsreif, die Torques, ihren Urſprung noch ausdrücklichs bekundet (Walters, Brit. Muſ. Catal. of Bronzes Nr. 825. Furtwängler, Meiſterwerke S. 427, Fig. 63). Aehnlich ſind ein Merkur aus Lyon in Berlin (abg. Bonner Jahrbücher 1890 S. 59, Tf. 3, 2) und eine geringere Statuette aus Sauxay (Collignon Fig. 261) und andere. Unſere Bronze ſteht in Arbeit und Körperauffaſſung dem Hermes mit der Torques beſonders nahe. Die Zifſelierung des Haares mit groſſen und ſicheren, aber nicht ſehr feinen Strichen, die etwas ſcharfen Umrandungen und Unterſtreichungen einzelner Muskelpartien ſtimmen ganz überein. Auch die größere Schlankheit des Rumpfes findet ſich bei jenem Hermes, doch hat ſich der Verfaſſer des Katalogs des Britiſchen Muſeums irre führen laſſen, wenn er deshalb die Figur für Iſippiſch erklärt. Somit haben wir die größte Wahrſcheinlichkeit, daß unſere Statuette in Gallien entſtanden iſt, vielleicht nicht in der auguſteiſchen Blütepoche, wo die Bronzen feiner und eleganter zifſeliert zu werden pflegen, aber doch in nicht zu ſpäter Zeit des 1. Jahrhunderts n. Chr., wo alle guten Traditionen des auguſteiſchen Klaſſizismus noch lebendig ſind. Sei es nun der Phrixos des Naukydes oder eine andere Geſtalt des polykletiſchen Kreiſes, die dem gallorömiſchen Bildner vor Augen ſtand, auf jeden Fall zeigt es die jahrhundertelange Macht, die Polyklet ausgeübt hat. Aber auch ohne dieſes hiſtoriſche Beiwerk wird das Werkchen erfreuen durch die ruhige Sicherheit und den Reichtum ſeiner Formen bei aller ſcheinbaren Einfachheit. Es iſt ein lebendiges Zeugnis für die Höhe des antiken Kunſthandwerks auch an der Peripherie der antiken Kulturwelt.





Abb. 1.

MICHELANGELO BUONARROTI, ORIGINAL-TONMODELL ZU EINEM FLUSSCOTT
FLORENZ, MUSEO DELL'ACADEMIA DI BELLE ARTI

Phot. Manelli.

Ein Original-Tonmodell Michelangelos.

Von Adolf Gottschewski.

Der Ausgangspunkt für die Reihe von Untersuchungen und Überlegungen, welche an ihrem Ende die Auffindung des Originalmodells Michelangelos uns bescherte, war der Aufsatz Steinmanns über die Flußgötter Michelangelos.¹⁾ Seine Kombination bot eine so eng sich schließende Kette trefflicher Beweisglieder und das Ergebnis erschien mit so sicherer Methode gewonnen, daß das überraschend positive Resultat den Leser überzeugen mußte. Es schien, als ob hier einer jener endgültigen Besitztitel der Wissenschaft geschaffen wäre, deren Anzweiflung nur aus einer nimmer zu überzeugenden, weil Vernunftgründen unzugänglichen Skepsis hervorkommen könnte. Der starke Eindruck, den dieser Aufsatz Steinmanns hinterließ, war es, der dem Verfasser bei der Lektüre des Mediceer-Inventars von 1559 die Notiz: „un torso di bronzo ritratto da un Fiume di mano di Michelagnolo“, die seit einem Jahrzehnt bekannt, aber nie beachtet war, bedeutungsvoll erscheinen ließ. Hier bot sich ein neuer fester Anknüpfungspunkt für die Untersuchung des Problems und vielleicht für seine Lösung. Es gelang dem Verfasser, den Bronzetorso, der damals im mediceischen Besitze war, im Museo Nazionale wieder aufzufinden, und er erstattete über ihn im Kunsthistorischen Institut in der Sitzung vom 10. Februar 1906 den folgenden Bericht.²⁾

*

*

*

„In dem Aufsatz, durch welchen Steinmann die Aufmerksamkeit auf die Flüsse Michelangelos lenkte, die uns aus literarischen Quellen als Bestandteile der ursprünglichen Anlage der Medicigräber in San Lorenzo bekannt sind, hat er in einer Reihe überzeugender Gründe es wahrscheinlich gemacht, daß Michelangelo für die Flüsse Tonmodelle gefertigt hat, und daß diese in den beiden kleinen Kopien des Tribolo im Museo Nazionale auf unsere Tage gekommen sind. Nun geben aber Inventarnotizen die Möglichkeit, in dieser Frage an Stelle der Wahrscheinlichkeit eine Gewißheit zu setzen und Steinmanns Ergebnis dahin zu erweitern, daß Michelangelo nicht nur ein Modell gefertigt hat, sondern einen der Flüsse sogar ausgeführt hat. Er hatte aber nicht die Gestalt von Tribolos Flußgöttern.

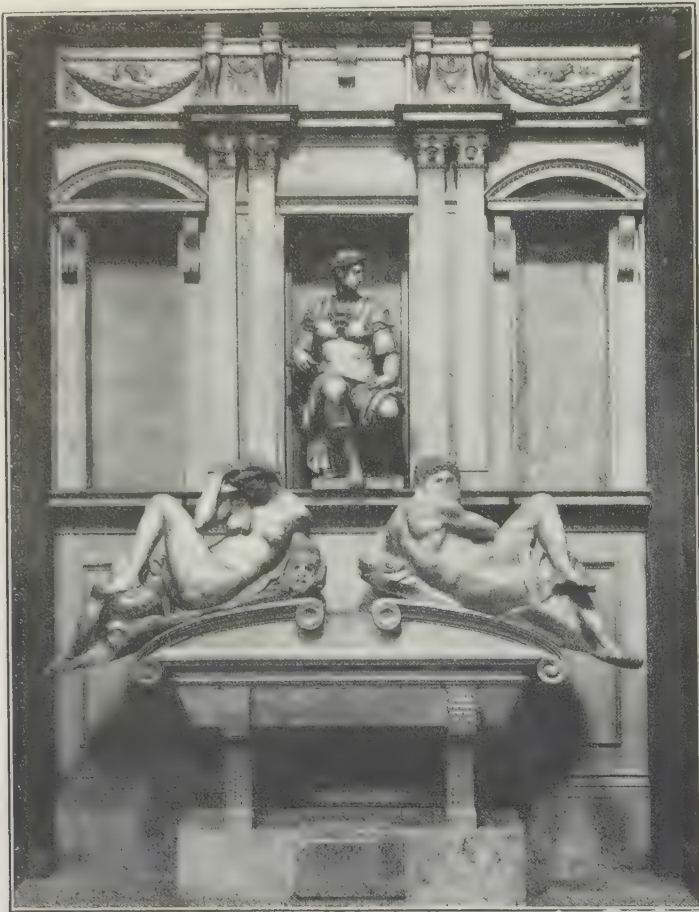
In den von Müntz publizierten Inventaren finden wir unter dem Jahre 1553 aufgeführt:³⁾ „Un torso di bronzo ritratto da uno Fiume di Michelagnolo“, ein Bronze-

¹⁾ Zeitschrift für bildende Kunst. 1905 November.

²⁾ In der „Zeitschrift für bildende Kunst“ Mai 1906 erschienen.

³⁾ Müntz, Les collections d'Antiques formées par les Médicis au XVI^e siècle. Paris 1895, pag. 51.

torso, Kopie nach einem Flusse des Michelangelo. Unter dem Datum vom 13. Juni 1559 wird er dann unter verschiedenen Kunstwerken, welche in das „scrittoio“ des Herzogs Cosimo gewandert sind, von neuem erwähnt und dabei hinzugefügt, daß



Phot. Alinari.

Abb. 2. Michelangelo Buonarroti, Grabmal Giulianos de' Medici.
Florenz, San Lorenzo, Mediceer-Kapelle.

das Original ein eigenhändiges Werk, „di mano“, Michelangelos gewesen sei. „Un torso di bronzo ritratto da un Fiume di mano di Michelagnolo.“¹⁾ In diesem Schreibzimmer hatte der Herzog, so wissen wir es von Vasari, der im Leben des Fra Bartolommeo davon spricht²⁾, auserlesene Stücke seiner Sammlung zu intimm

¹⁾ Ebendort, pag. 53.

²⁾ Vasari ed. Milanese, IV, pag. 176.



Abb. 3

BRONZEKOPIE NACH DEM FLUSSGOTT-MODELL MICHELANGELOS.
FLORENZ, MUSEO NAZIONALE

Phot. Manelli.



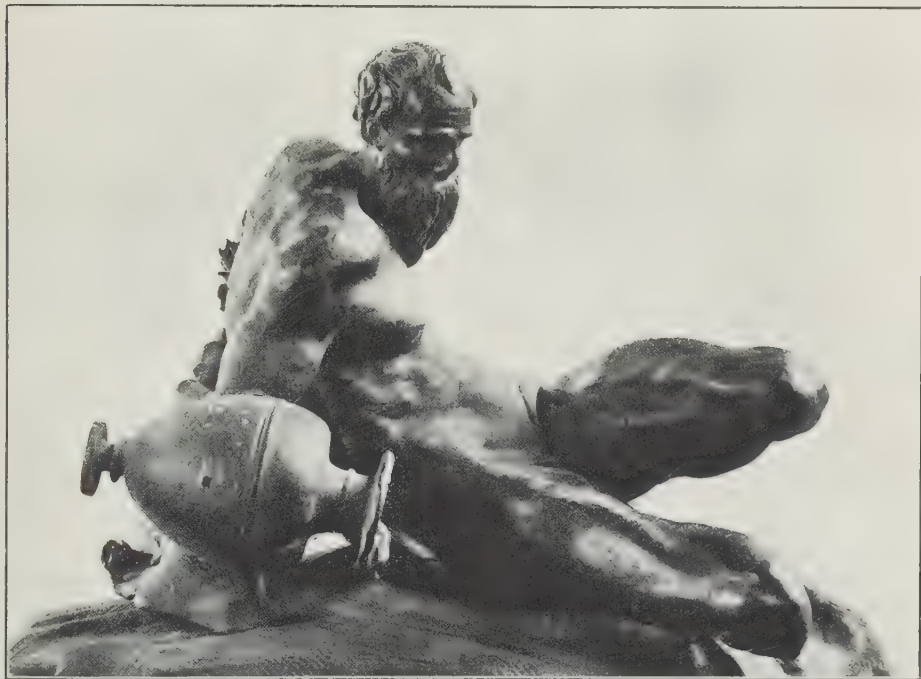
Abb. 4.

Phot. Marzili.

BRONZEKOPIE NACH DEM FLUSSGOTT-MODELL MICHELANGELOS
FLORENZ, MUSEO NAZIONALE

Genuß vereinigt, meist von kleinem Maßstabe; der Bronzetorfo muß ihm also als ausgezeichnetes Stück gegolten haben, und gleichzeitig dürfen wir aus der Hinübernahme ins Schreibzimmer schließen, daß er nur geringe Größe gehabt haben mußte.

Da der Besitz der Mediceer an Kunstwerken ziemlich vollständig auf uns gekommen ist, so war anzunehmen, daß dieser Torfo in den florentiner Sammlungen würde aufzufinden sein, und in der Tat ist er in einer Vitrine des ersten Bronzesaales des Bargello noch vorhanden ¹⁾. (Abbildung 3 u. 4.) Ein Zweifel darüber, ob der „Torso“ wirklich auf einen Flußgott zu deuten sei, wurde dadurch behoben,



Phot. Mancelli

Abb. 5. Ergänzte Bronzekopie nach dem Flußgott-Modell Michelangelos.
Florenz, Museo Nazionale.

daß daneben sich eine ergänzte Kopie desselben befindet, welche durch einen liegenden Wasserkrug als Flußgott charakterisiert ist. (Abbildung 5.) Es ist, wie anzunehmen war, ein kleines Stück, von etwa 30 cm Länge. Die Beglaubigung des Bronzetorfo ist also eine vortreffliche, einerseits durch die Inventarnotiz, andererseits durch die Ergänzung der Kopie zu einem Flußgott: ein authentisches Werk Michelangelos ist uns in ihm wenigstens in einer Kopie aus seiner Zeit erhalten geblieben, und wenn auch der Mangel der Unterschenkel, der Arme und des Kopfes den Kompositionsgedanken nur ahnen läßt, so liefert doch der übrige Körper in seiner

¹⁾ Im Katalog des Museo Nazionale nicht aufgeführt.

prachtvollen Arbeit von Michelangelos Modellierungskunst ein neues würdiges und überzeugendes Dokument. Die Behandlung der Einzelformen könnte man am besten dahin charakterisieren, daß sie derjenigen des „Crepuscolo“ genau entspricht: bei aller Großartigkeit und Gewaltigkeit des Körpers bleibt das Gefühl für das



Abb. 6. Unbekannter Meister, Entwurf für ein Grabmal des Lorenzo de' Medici.
Wien, Albertina.

organische Ineinanderarbeiten der Glieder so lebendig, daß niemals wulstige Bildung uns den klaren Einblick darin rauben; von besonders hohem Reiz ist die Durch-
arbeitung der Beckenpartie und der Weichen; es sind dabei die Übergänge in einer
Fülle feinsten Formen durchgebildet, wie allein die Hand Michelangelos sie hervor-

gebracht hat und hervorbringen konnte. Leider geben die Photographien nur eine unzulängliche Anschauung davon.¹⁾

Aus dieser Behandlungsweise der Einzelformen bestätigt sich die oben erwähnte dokumentarische Notiz, und es ist festzustellen, daß in der Tat eine eigenhändige Arbeit Michelangelos das Vorbild für den Bronzeturfo abgegeben hat. Dies Vorbild kann aber kein Wachsmoell von der Kleinheit des „Torfo“ selbst gewesen sein, denn die kleinen Modelle Michelangelos, welche im „Museo Buonarroti“ aufbewahrt werden, ermangeln durchweg der feineren Durcharbeitung und begnügen sich damit, das Bewegungsmotiv zu verdeutlichen: die eigentliche Modellierung hat sich Michelangelo für die Arbeit im Großen selber aufbewahrt. Erst in dem großen Maßstab konnte auch sein Reichtum sich entfalten, welcher bei einem Stücke geringerer Größe eher kleinlich wirken würde.

Höchstens für den Fall, daß er die Ausführung einem Gehilfen hätte übertragen wollen, wäre es denkbar, daß er ein durchgebildetes kleines Wachsmoell geliefert hätte. Von den Flüssen wissen wir aber aus Äußerungen in seinen Briefen, daß er sie eigenhändig arbeiten wollte. In einem Briefe vom Juni 1526 schreibt er:

„Io lavoro el più che io posso, e in fra quindici di farò cominciare l'altro Capitano: poi mi resterà di cose d'importanza, solo e' quattro Fiumi. Le quattro figure in sugli cassoni, le quattro figure in terra che sono e' Fiumi, e due Capitani e la Nostra Donna che va nella sepultura di testa, sono le figure che io vorrei fare di mia mano: e di queste n'è cominciare sei: e bastami l'animo di farle in tempo conveniente e parte far fare ancora l'altre che non importano tanto.“

„Ich arbeite soviel ich nur kann, und in zwei Wochen werde ich mit dem zweiten Capitano anfangen lassen: dann werden mir von den wichtigen Sachen nur noch die vier Flüsse übrig sein. Die vier Figuren auf den Cassoni, die vier Figuren auf der Erde, nämlich die Flüsse, die beiden Capitani und die Madonna für das Grabmal in der Mitte sind die Figuren, welche ich eigenhändig ausführen möchte. Und von diesen habe ich sechs begonnen, und ich glaube bestimmt, sie zur rechten Zeit fertig stellen zu können und auch die anderen machen lassen zu können, die nicht so wichtig sind.“²⁾

Und daß er dies wirklich getan hat, daß er eigenhändig die Ausführung wenigstens des einen von diesen begonnen hatte, dafür ist die Ausführungsweise unseres „Torfo“, welche genau seiner typischen Marmorbehandlung entspricht, ein zwingender Beweis, wenn auch der Rücken ebenso wie der Kopf, die Arme und die Unterschenkel fehlen. In späterer Zeit hat man dann versucht, durch Ergänzung aus dem Torfo ein besser dekorierend sich darstellendes Stück zu machen, allerdings

¹⁾ Die feinen Bemerkungen Steinmanns (Sixtinische Kapelle, II. Band 1905, S. 251 f.) über das Verhältnis Michelangelos zum Torfo des Belvedere finden auch an unserem Flußgott-Torfo ihre Bestätigung. Michelangelo hat das Motiv der nach vorne gereckten Schultern benutzt, in der ganzen Komposition aber ist er völlig frei verfahren.

²⁾ Le Lettere di Michelangelo Buonarroti. Ed. Milanese. Firenze 1875 pag. 453. Das Datum von Frey festgesetzt im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1896 pag. 109.

mit allergeringstem Verständnis; den Wasserkrug hat man einfach an die Schnittfläche des Armes angefügt, das eine Bein verlängert (vielleicht nach einem andern verlorenen Exemplar¹⁾) und einen Kopf angefügt, der recht unbedeutend wirkt. Der Rücken ist beim ergänzten Stück ebenfalls, aber in elender Modellierung vorhanden, zum großen Teil ist er von einem Wurzeltumpf verdeckt, der einen beblätterten Trieb bis zur Schulterhöhe entsendet. Hinter der Weiche ragt ein Baumstumpf isoliert empor. Die Modellierung ist durchweg abgeschwächt und der Feinheiten verlustig gegangen. So wie diese Ergänzung vorgenommen ist, dürfte sie sicher unrichtig sein. Denn sie entzieht dem Beschauer die ganze Vorderansicht des Körpers. Sie ist vielmehr ungefähr in der Weise zu denken, wie an der sixtinischen Decke die beiden Bronzeakte zwischen der Sibylle von Kumä und dem Jesaias gelagert sind, obwohl bei dieser Pose das dem Beschauer zugewendete angezogene Bein das zweite hintere Bein zum Teil verdeckt. Ohne Bedenken hat aber Michelangelo dieses Bewegungsmotiv auch bei der weiblichen Gestalt am Grabe Giulianos verwendet.“

*

*

*

War die Identifizierung des Torso richtig, so mußte ihr auch die Auffindung des Originalwerks Michelangelos, die Vorlage für die kleine Bronzekopie, falls sie überhaupt noch existierte, nachfolgen und die Bestätigung bringen. Und in der Tat konnte Herr Prof. Hildebrand, als ich ihm die Photographien vorlegte, den Hinweis, für welchen ich ihm an dieser Stelle meinen Dank ausspreche, geben, daß eben dieses Stück noch einmal in großem Maßstabe im Gipssaale der Accademia delle Belle Arti dastehe, von ihm selbst für ein Werk des Pietro Tacca gehalten. Sofort suchte ich es in seinem Versteck und als ich es vor mir sah, erkannte ich, daß es das Vorbild der kleinen Torso war und zwar ein Modell in der Technik ausgeführt, die uns Vasari beschreibt, und wie wir bisher keines kannten. Seit einem Jahrzehnt befand es sich verloren und unbeachtet an diesem Orte, vorher im selben Hofe, der auch den Matthäus beherbergt; zahlreiche Künstler und Kunstgelehrte sind an ihm vorbeigeschritten, ohne daß sie die Bedeutung des Stückes erkannten. Aber schließlich ist es vielleicht nicht zu verwundern, denn das Aussehen des Torso war so unscheinbar und ungewohnt, daß er beim ersten, oft entscheidenden Blick den Beschauer nicht fesseln konnte.²⁾ Eine vorläufige Mitteilung über die Auffindung machte ich dann in der Sitzung des Kunsthistorischen Instituts zu Florenz vom 28. April 1906. (Abb. 1, 7 und 8.)

¹⁾ In der Sammlung von angeblichen Modellen Michelangelos, die sich im Besitz des bekannten Dresdener Bildhauers Ernst Hähnel († 1891) befand, (jetzt im Besitz des Fräulein Anna Hähnel, Dresden) ist auch eine Terrakotta-Wiederholung unseres kleinen Torso, woran auch das zweite Bein bis über das Knie vorhanden war; sie stammt aus dem Praunschen Kunstkabinet in Nürnberg. Wie wir jetzt wissen, ist die zweite ergänzte Bronzekopie ebenfalls nach dem Originaltorso gemacht.

²⁾ In der Akademie galt der Torso als eine Kopie nach Phidias. Die Zuschreibung an Pietro Tacca (c. 1577—1640) wurde von verschiedenen Kennern geteilt, auf Grund der einen Sklavenfigur am Denkmal Ferdinands I. von Medici in Livorno. (Abbildung 13.) Herr Prof. Hildebrand hat sich der Meinung des Verfassers angeschlossen und anerkennt rückhaltlos die Autorschaft Michelangelos.



Abb. 7.

MICHELANGELO BUONARROTI, ORIGINAL-TONMODELL ZU EINEM FLUSSGOTT
FLORENZ, MUSEO DELL'ACADEMIA DI BELLE ARTI

Phot. Manetti.



Abb. 8.

Phot. Marelli.

MICHELANGELO BUONARROTI, ORIGINAL-TONMODELL ZU EINEM FLUSSGOTT
FLORENZ, MUSEO DELL'ACADEMIA DI BELLE ARTI

Der Kopf und die Arme fehlen bei ihm wie beim Bronzeturso, der Halsstumpf ist gar nicht mehr vorhanden, das rechte Bein genau so unter dem Knie abgeschnitten wie bei der Bronze, aber das linke Bein besitzt noch das Knie und den Unterschenkel bis an den Knöchel, so wie es an dem zweiten späteren Bronzeexemplar der Fall ist. Dieser letztere Umstand könnte zur Vermutung führen, daß der Bronzeturso nicht nach diesem Stücke gemacht sei, weil er etwas mehr bringt als das Vorbild, oder daß das Bein des Torso erst nach Anfertigung der



Abb. 9. Tribolo, Modelle zu Flußgöttern.
Florenz, Museo Nazionale.

Phot. Alinari.

Bronzekopie ergänzt worden sei. Doch ergibt sich aus der Prüfung des Randes des Beinstumpfes bei der Bronze, daß dieser jene wulstige Formung hat, welche dort entsteht, wo die Bronze die Gießform nicht voll ausfüllt. Daß der große Torso aber nicht ergänzt ist, das erhellt aus dem Augenschein, und es ist auch bei der eigentümlichen Beschaffenheit des Materials ausgeschlossen, weil sie ein Ansetzen nicht zuläßt. Er ist nämlich in einer Technik ausgeführt, die heute nur noch in Ausnahmefällen in Gebrauch ist, die aber, wie wir von Vasari wissen, zur Zeit Michelangelos und auch früher für die Ausführung der Modelle in endgültigem Maßstab für die Arbeit in Marmor angewendet wurde. Vasari

spricht zweimal davon; einmal erzählt er im Leben des Jacopo della Quercia (Vasari ed. Milanese II. 110 f.) folgendes:

„avendo (il che non era stato fatto in-
sino allora) trovato Jacopo, per condurre
quell' opera, (eine provisorische Reiter-
statue zu Ehren des Giovanni d'Azzo)
il modo di fare l'ossa del cavallo e della

„Jacopo hatte nämlich, was bis dahin
noch nicht geschehen war, für diese Auf-
gabe (eine provisorische Reiterstatue zu
Ehren des Giovanni d'Azzo) das Ver-
fahren erfunden, das Knochengerüst des

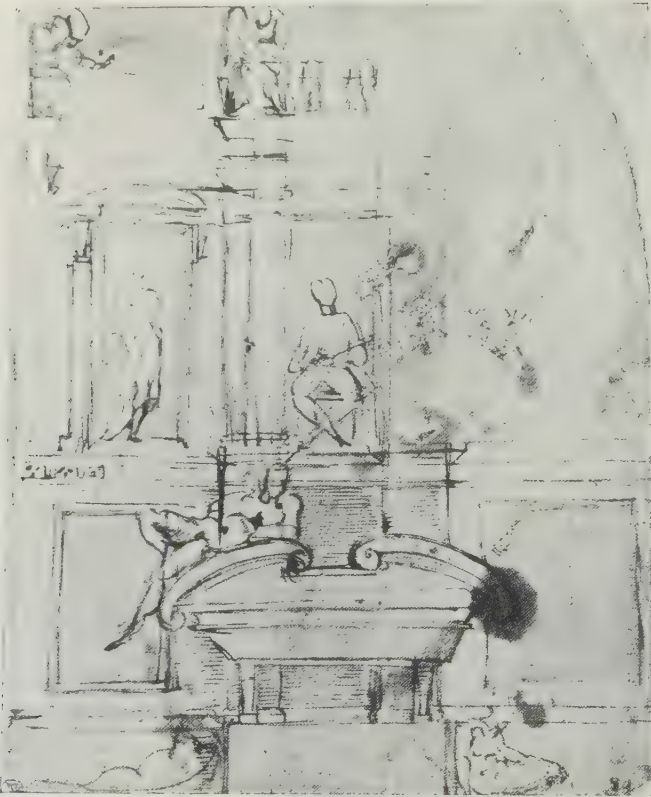


Abb. 10. Unbekannter Meister, Zeichnung zu einem Medici-Grabmal.
Paris, Louvre.

figura di pezzi di legno e di piane con-
fitti insieme, e fasciati poi di fieno e
di stoppa, e con funi legato ogni cosa
strettamente insieme, e sopra messo
terra mescolata con cimatura di panno
lino, pasta e colla. Il qual modo di fare
fu veramente ed è il miglior di tutti gli

Pferdes und des Reiters aus aneinander-
genagelten Balken und Bohlen herzu-
stellen, es dann mit Heu und Werg zu
umwickeln, mit Stricken alles fest zu-
sammenzuschnüren, und darüber ein
Gemisch von Ton, Scheerwolle, Kleister
und Leim zu streichen. Dies Verfahren

altri per simili cose; perchè, sebbene l'opere che in questo modo si fanno, sono in apparenza gravi, riescono nondimeno poi che son fatte e secche, leggieri, e, coperte di bianco, simili al marmo e molto vaghe all'occhio, siccome fu la detta opera di Jacopo. Al che si aggiunge, che le statue, fatte a questo modo e con le dette mescolanze non si fendono, come farebbono se fussero di terra schietta solamente. Ed in questa maniera si fanno oggi i modelli delle sculture, con grandissimo comodo degli artefici, che mediante quelle hanno sempre l'esempio innanzi e le giuste misure delle sculture che fanno.“

Ausführlicher ist seine Schilderung in der „Introduzione“, im zweiten Kapitel der „Scultura“, welches überschrieben ist:¹⁾

„Del fare i modelli di cera e di terra, e come si vestino, e come a proporzione si ringrandischino poi nel marmo; come si subbino e si gradinino e puliscano e impomicino e si lustrino e si rendano finiti.“

Zuerst machen nach seiner Darstellung die Künstler ein kleines Modell, das die Proportionen und die Bewegung klar macht:

„Sogliono gli scultori, quando vogliono lavorare una figura di marmo, fare per quella un modello, che così si chiama; cioè uno esempio, che è una figura di grandezza di mezzo braccio, o meno o più, secondo che gli torna comodo, o di terra o di cera o di stucco, perchè e' possan mostrare in quella l'attitudine e la proporzione che ha da essere nella

war in der Tat und ist noch heute für ähnliche Zwecke das beste von allen, weil die derart ausgeführten Werke wohl in der Erscheinung vollwichtig wirken, aber doch, fertig und trocken, von geringer Last sind, und mit weißer Tünche überzogen dem Marmor ähneln und das Auge erfreuen, wie es das Werk des Jacopo tat. Man muß noch hinzufügen, daß die nach solchem Verfahren und mit solcher Mischung ausgeführten Statuen keine Risse bekommen, wie es geschehen würde, wären sie aus reinem Ton allein gemacht. Und in nämlicher Weise macht man noch heute die Modelle für Skulpturen, zur großen Bequemlichkeit der Künstler, die mit Hilfe dieses Mittels stets das Vorbild und die richtigen Maße der Bildwerke, an denen sie arbeiten, vor Augen haben.“

„Von dem Verfahren Modelle aus Wachs oder Ton herzustellen, und wie man sie mit Gewändern versieht, und wie man sie dann für das richtige Maß in Marmor vergrößert; wie man sie mit dem Spitz- und Zacken-Meißel bearbeitet, wie man sie sauber macht, mit dem Bimsstein schleift und wie man sie poliert und fertig macht.“

„Die Bildhauer pflegen, wenn sie eine Figur in Marmor arbeiten wollen, dafür ein sogenanntes Modell zu machen, nämlich eine Art Vorbild, von der Grösse etwa einer halben Elle, auch weniger oder mehr, je nachdem es ihnen bequem ist, und zwar aus Ton oder Wachs oder Stuck; der Zweck ist der, daran die Haltung und die Proportion klar zu

¹⁾ Vasari ed. Milanese, I. p. 153 ff.

figura che e' voglion fare, cercando accomodarsi alla larghezza ed all'altezza del sasso che hanno fatto cavare per farvela dentro."

Dann aber schreitet der Künstler zur Herstellung des großen Modells, welches der Ausführung im Stein zugrunde gelegt wird:

„Finiti questi piccioli modelli, o figure, di cera o di terra, si ordina di fare un altro modello che abbia ad essere grande quanto quella stessa figura che si cerca di fare di marmo: nel che fare, perchè la terra, che si lavora umida, nel seccarsi rientra, bisogna, mentre che ella si lavora, fare a bell'agio e rimetterne su di mano in mano; e nell'ultima fine, mescolare con la terra farina cotta, che la mantiene morbida e leva quella secchezza: e questa diligenza fa che il modello, non rientrando, rimane giusto e simile alla figura che s'ha da lavorare di marmo. E perchè il modello di terra grande si abbia a reggere in sè, e la terra non abbia a fendarsi, bisogna pigliare della cimatura, o borra che si chiami, o pelo; e nella terra mescolare quella, la quale la rende in sè tegnente, e non la lascia fendere. Armasi di legni sotto, e di stoppa stretta, o fieno, con lo spago; e si fa l'ossa della figura, e se la fa fare quell'attitudine che bisogna, secondo il modello picciolo, diritto, o a sedere che sia; e cominciando a coprirla di terra, si conduce ignuda, lavorandola in sino al fine."

machen, welche der geplanten Figur gegeben werden sollen, indem sie sich bemühen, sich der Höhe und Breite des Blockes anzupassen, welchen sie haben brechen lassen, um in ihn die Figur hereinzuarbeiten."

„Sind diese kleinen Modelle oder Figuren fertig, so macht man sich daran, ein zweites Modell herzustellen, das so groß werden muß, als die Figur selber, die man in Marmor ausführen will: weil aber der Ton, den man naß bearbeitet, beim Trocknen einzieht, so muß man dabei, während man daran arbeitet, nicht überhastet vorgehen, sondern langsam und allmählich das Material auflegen; und in der letzten Phase der Arbeit muß man dem Ton gekochten Mehlbrei zufügen und dieser erhält ihn weich und verhindert das Eintrocknen: solche Sorgfalt bewirkt, daß das Modell nicht einzieht, sondern die richtige Größe behält und der Figur gleicht, die man vorhat in Marmor zu arbeiten. Damit aber das große Tonmodell in sich Halt hat, und der Ton nicht Risse bekommt, muß man Scherwolle nehmen, oder sogenannte Kratzwolle, oder Haar, und sie hineinmischen: dieser Zusatz verleiht dem Ton Zähigkeit in sich und verhindert das Rissigwerden. Von unten her wird ein Holzgerüst gemacht, und Werg oder Heu fest darum gewickelt; und man stellt das Knochengerüst der Figur her und gibt ihr die Haltung, die notwendig ist, auf Grund des kleinen Modelles, sei es aufrecht stehend oder sitzend; dann beginnt man den Ton aufzulegen und sie bis zur Vollendung auszuarbeiten."

Genau so wie Vafari es schildert, ist das Stück hergestellt, welches wir vor uns haben; man sieht am Rücken, der nicht ausgeführt ist, weil er im Marmor bleiben sollte, den Holzkern, das Werg, die Schnüre, die es umwinden, und in dem Modellier-

teig sieht man die Scherwolle, die darein gemischt ist; wir haben also das Glück, in dem Torso ein Modell für die Ausführung in Marmor zu besitzen, wie sonst keines aus jener Zeit mehr vorhanden ist. Dank der Technik, in welcher es ausgeführt ist, zeigt es einen vortrefflichen Erhaltungszustand, und dem Übel, daß die Beine im Hüftgelenke abgebrochen sind, konnte mit Leichtigkeit abgeholfen werden, da keine Stücke fehlten.¹⁾



Abb. 11. Michelangelo Buonarroti, Zeichnung zu einem Medici-Grabmal.
London, British Museum. (Aus: Geymüller, Michelangelo.)

¹⁾ Es wäre wünschenswert, wenn von bildenden Künstlern mit dem von Michelangelo verwendeten plastischen Material Versuche angestellt werden würden. Das Verhältnis der einzelnen Bestandteile dieser Mischung müßte allerdings erst neu aufgefunden werden. Jedenfalls ist mit diesem Material den Übelständen abgeholfen, welche mit der Modellierung in Ton verbunden sind: es trocknet nicht ein, es springt nicht und zieht sich nicht zusammen. Auch der Notwendigkeit, die Arbeit des Künstlers in Gips abformen zu lassen, wobei doch so manchesmal Beschädigungen sich ergeben, wäre man damit enthoben.

Meine Darlegung in der Sitzung des Kunsthistorischen Instituts über die Technik des Torſo lieſen Herrn Dr. Geiſenheimer erkennen, daß einige Urkunden, die ihm gerade in jenen Tagen in die Hände gekommen waren, ſich offenbar darauf bezogen. Dieſe Urkunden ſprechen aus, daß der Torſo ein Original-Tonmodell von Michelangelos Hand iſt, und lauten:

1). (1583) Ricordo come addi 28 aprile meſſer Bartolomeo d'Antonio Ammannati fece c[h]iamare meſſer Criſtoſano [di Papi dell'Altiffimo] provveditore de l'Achademia e mi diſſe che voleva donare un modello di terra colla cimatura di braccia 4 di mano di Michelagnio Buonaroti a l'Achademia che niene aveva donato il granduca Coſimo e queſto faceva a beneficio de' giovani che vogliono ſtudiare et io l'accettai i[n]nome di tutti et ſubito lo feci portare all'Achademia a Ceſtello con 4 fachini ſpeſi 4 g[i]uli in preſentia d'Antonio di Gino Lorenzi al preſente conſolo.

[ASF. Accademia del Diſegno, Giornale e Ricordi del provveditore ſegnato A, 1578—1586, filza XXVI, c. 32^t].¹⁾

2). (1583) Addi 28 aprile a 4 fachini l. 2. 13. 4. che portorno all'Achademia il modello di mano di Michelagnio levato da caſa meſſer Bartolomeo Amanati ſtava da S. Spirito
l. 2. 13. 4.

[ibid., c. 89]

3). Inventar vom 13. Juli 1586: Un modello di terra cruda grande di mano di Michelagnio Buonaroti ſcultore

[ibid. c. 49^t].

4). (1589) Adì 9 d'agosto a Francesco di Rafaello leng[n]iaiolo in Terma lire dodici ſono d'una baſe di leng[n]iame con ſua cornice ſerve per metervi ſu quello torſo di terra di mano die Michelangiolo ch' è nela noſta compang[n]ia, pagò il camarlingo
l. 12. s.—

[ibid., Giornale e Ricordi del Provveditore ſeg. B, 1586—1594, filza XXVII, c. 6].

5). (1589) E a di 25 di novembre... E più iſpeſi in dua piane di caſtang[n]io ch' anno a ſervire per portare quello torſo di terra di mano di Michelangiolo ch' è in noſtra compang[n]ia
l.—s. 17.

[ibid., c. 6^t].

6). (1590), Febbraio [ſt. com.]. Im „Inventario di robe conſegnate a Jacopo di Chimenti da Empoli provveditore nuovo“, aufgenommen von Giovanni di Matteo del Brina: „un modelo ti terra cruda grande in ſur una baſa die leng[n]io di mano di Michelangiolo Bonaroti con 2 iſtang[h]e di caſtagnio da portarlo“.

[ibid., c. 143].

7). (1590, ottobre 13). E addì detto a maestro G[i]uliano di Marcho muratore l. 2. 13. 4. per 1^a giornata e 1^a ve[g]lia per avere murato il muro ſopra la porta

¹⁾ Zwar iſt dieſes Hauptdokument bereits von Cavalucci, Notizia ſtorica intorno alle Gallerie di quadri antichi e moderni della R. Accademia delle Arti del diſegno in Firenze, 1873 pag. 21 n. 2 publiziert worden, doch gebührt Herrn Dr. Geiſenheimer das Verdienſt, es neu gefunden und im richtigen Moment darauf hingewieſen zu haben. — Cavalucci fügte dem Dokument hinzu: Ignoro il ſoggetto e la ſorte di queſta figura.

del temio per dove si attaccò l'arme e rassettatura del torso di Michelagnolo

l. 2. 13. 4.

[ibid. c. 10^t — 11, Autograph des Jacopo da Empoli].



Phot. Alinari.

Abb. 12. Vincenzo Danti, Bronze-Relief.
Florenz, Museo Nazionale.

8). Inventar vom 28. Juni 1591: „Un torso di terra cruda mano propria di Michelagnolo sur una basa die legnio d'albero con dua stanghe di castagnio da portare detto torso“

[ibid., c. 131^t Autograph des Jacopo da Empoli].

Was die Dokumente aussagen, ist kurz folgendes: Bartolomeo Ammanati schenkte am 28. April 1583, als er bereits 72 Jahre zählte, der Akademie zu

Studienzwecken ein Modell von der Hand Michelangelos in „Ton mit Scheerwolle“, damit die jungen Leute daran lernen können. Er selber habe es vom Großherzog Cosimo erhalten. (Wann und bei welcher Gelegenheit sagt er leider nicht). Am selben Tage noch läßt der Vorsteher der Akademie durch vier Dienstmänner das Modell aus dem Hause Ammanatis, welches im Stadtviertel von S. Spirito lag, holen und es in den Studienaal im Cestello (S. Maria Maddalena dei Pazzi) verbringen. Sechs Jahre später gibt man dem Torso einen Sockel und versieht ihn mit Stangen aus Kastanienholz, um ihn leichter herumtragen zu können. Ein Jahr später wiederum, am 13. Oktober 1590, wird eine Bezahlung für eine Reparatur des Torso ausgewiesen.

Daß diese Dokumente wirklich auf unseren Torso zu beziehen sind, darüber dürfte wohl kein Zweifel bestehen, trotzdem er nur etwa drei toskanische Ellen mißt und das Dokument vier Ellen angibt; dies letztere Maß ist eben als Ausdruck der Ueberlebensgröße anzusehen; aufgerichtet würde die Gestalt in der Tat vier Ellen hoch sein.

Auch die Stelle bei Doni, dessen „Marmi“ 1552 erschienen sind, bezieht sich zweifellos auf unser Tonmodell:

Peregrino: „Che stupende bozze di terra son queste qui basse?“ [in der Sakristei von San Lorenzo]. —

Fiorentino: „Havevano a esser due Figuroni di Marmo che Michel Agnolo voleva fare.“ Durch diese Worte wissen wir, daß der Torso noch zum Beginn der 50er Jahre in der Capella Medici sich befand.

Daß Michelangelo überhaupt in Ton modelliert hat, das bezeugt uns wiederum Vasari. Als er von den letzten Arbeiten für San Lorenzo spricht, die Papst Clemens gefördert zu sehen wünscht, erzählt er, daß Michelangelo eine Anzahl Statuen dafür an andere Künstler weitergegeben habe, an Tribolo, an Montelupo, an Montorsoli: „E gli diede aiuto in esse facendo a ciascuno i modelli in bozze di terra.“

Wenngleich die urkundlichen Aussagen sehr klar und bestimmt ausdrücken, daß Michelangelo eigenhändig das Tonmodell ausgeführt hat, das zu Studienzwecken in die Akademie kam, und wenngleich es von Ammanati, dem Jünger Michelangelos und Haupt der Florentiner Künstlerchaft, her stammt, so darf man doch nicht übersehen, daß seit der Notiz von 1583 und dem Zeitpunkt, wo Michelangelo die Arbeit an den Medicigräbern aufgegeben hat, 50 Jahre, also Zeit genug zur Legendenbildung, verflossen waren. So muß denn das Kunstwerk selbst die Entscheidung geben, ob jene dokumentarischen Zeugen recht berichten oder nicht. Eines kommt nicht in Frage: die Komposition ist von Michelangelo, das beweist der Bronze-Torso, dessen Beglaubigung als Kopie nach Michelangelo bis zum Jahre 1553 zurückgeht. Es wäre aber immerhin denkbar, daß auch der Ton-Torso der Akademie nach einem anderen kleineren Originalmodell Michelangelos kopiert sei, vielleicht zu dem Zwecke, an den von Michelangelo im Stiche gelassenen Medicigräbern auf seine Wirkung an Ort und Stelle geprüft und dann in Marmor ausgeführt zu werden, als Bestandteil des am Anfang der fünfziger Jahre geplanten Ausbaues der Grabdenkmäler.

Kopieren ist auch schaffen, und über sein eigenes Können kommt der Nach-

bildner nicht hinaus. Der Torso zeigt aber ein Können, das nur Michelangelo befaß. Das Bewegungsmotiv, das übrigens nicht mehr als Eigentum des Meisters bewiesen zu werden braucht, ist derart gewählt, daß es ein überaus reiches Spiel von Haut, Muskeln und Gelenken hervorbringt, so wie Michelangelo es liebte, weil ihm die Bewältigung jener Fülle von Formproblemen allein Genüge tun konnte. Der Brustkorb ist zum Becken fast in einen rechten Winkel gestellt, die Beine sind in verschiedener Weise seitwärts ausgebogen, verschieden auch angezogen und im Knie geknickt, sodaß lebhafte und mannigfaltige Körperfunktionen



Phot. Alinari.

Abb. 13. Pietro Tacca, Denkmal Ferdinands I. von Medici, Livorno.

entstehen. Alle diese Funktionen sind nun in bewunderungswürdiger Weise in sicherem Nachgehen und souveränem Herausarbeiten der Einzelformen bewältigt. Besonderes Interesse kommt dem Torso aber auch von einem bestimmten Gesichtspunkte aus zu: der Vergleich der Sarkophagfiguren in Marmor und des Torso in Modellierton gibt uns eine Auskunft über Michelangelos Schaffensprozeß, wie wir ihn bisher nur aus seinen Zeichnungen in gewisser Weise verfolgen konnten. Zuerst das Erobern der Formen, sie Zug für Zug in arbeitreichem Studium sich zu eigen machen, bis der Besitz sicher und klar gewährleistet ist: dazu dienten Michelangelo die Zeichnungen, und, wie wir es an unserem Torso sehen können, die Modellierung

in Ton. Alles, was überhaupt der künstlerischen Erforschung der Struktur des Körpers durch die Menschenhand gegönnt ist, ist erreicht in der Art und Weise, wie die rechte Seitenpartie des Thorax gegeben ist, oder wie Oberschenkel und Becken sich organisch bedingen. Dann die zweite Phase des Werdeganges: die Umschöpfung der Form für den Stil des Marmors; denn dieser gibt nicht wie der Ton einem Druck des Fingers nach und kann darum nicht im Detail allzu reich bedacht werden. Dieser Umschöpfungsprozeß ist die Vereinfachung, das Weglassen. Die Figuren auf den Sarkophagen als endgültige Schöpfung sind im einzelnen allgemeiner behandelt als das Tonmodell, das der endgültigen Arbeit dienstbar gemacht werden soll.

Keiner von den Künstlern aus Michelangelos Kreis und Gefolgschaft ist imstande gewesen, aus einem kleinen Modell des Meisters eine Arbeit hervorzu- bringen, wie der Torso sie bietet. Wir besitzen ein äußerst lehrreiches Beispiel dafür, was sie aus Michelangelos Motiven und Formen machten. Im Hofe des Museo Nazionale sind in der Nähe von Michelangelos „Vittoria“ die Gruppen von Giovanni da Bologna „La Virtù che opprime il Vizio“ und von Vincenzo Danti „L'Onore che vince l'Inganno“ aufgestellt. Diese beiden sind in der Komposition vollständig dem Werke Michelangelos nachgeahmt, und selbst in den Einzelmotiven haben sie es zur Vorlage genommen. Und mit welchem Nutzen? Ohne den allergeringsten. Aus den prächtigen, kraftvoll gespannten Gliedern und der reichen Modellierung sind, fast möchte man sagen, mit Wasser gefüllte Hautschläuche geworden. Von Michelangelos Geist ist darin nichts mehr übrig geblieben, und das wäre auch der Fall gewesen, wenn eine Vorlage Michelangelos durch die Vermittlung einer zweiten Hand eine neue Gestalt erhalten hätte. Tribolos Kopien nach einigen der ausgeführten Figuren Michelangelos von den Medici- gräbern, die im Museo Nazionale zusammen mit den Flußgottentwürfen Tribolos aufgestellt sind, zeigen einen großen Abstand zwischen sich und den Originalen Michelangelos, obwohl die Arbeit ins Kleine aus der großen Vorlage lange nicht jene Anforderungen stellt, als der umgekehrte Weg. Und die kleine Bronzekopie des Torso selbst: so vortrefflich sie ist, jetzt wo wir das Original kennen, sehen wir, was darin verloren gegangen ist.

Eine Partie des Körpers hat in etwas gelitten und ist vielleicht jenen Reparaturen ausgesetzt gewesen, in denen im Dokument vom 13. Oktober 1590 gesprochen wird: das ist die Vorderansicht der Brust und der Bauch. Die große Fläche konnte eher als andere Partien Veränderungen bei dem zwar zählen, aber immerhin doch nicht absolut beständigen Material unterworfen gewesen sein, namentlich durch Einsinken. Es kann aber auch gut sein, daß diese Partien nicht völlig zu Ende modelliert sind, und noch weitere Schichten aufgelegt werden sollten. Es ist unverkennbar, daß sie im Verhältnis zu den übrigen Teilen von geringerer Qualität sind, (es fehlt der Brust an Volumen und die Modellierung ist matt) doch nicht in dem Maße, daß der Gesamteindruck gestört wird.

Der Maßstab des Torso ist etwas größer, als derjenige der Sarkophagfiguren; der Oberschenkel beim Crepuscolo mißt 70 cm, beim Torso 80. Um ein Siebentel größer etwa ist also die Größe der Flußgötter, die auf der Erde liegen sollten,

von Michelangelo geplant worden. Auch die Zeichnung des British Museum (Abbildung 11), von welcher noch die Rede sein wird, ergibt beim Nachmessen daselbe Größenverhältnis: die Füße der Flußgötter überschneiden den Sockelrand.

Wann und warum hat Michelangelo nun die Arbeit an den Flüssen aufgegeben, und welche Anordnung im Aufbau hat er ihnen zugedacht? Soviel wissen wir aus seinen Briefen, daß sie auf der Erde aufgestellt werden sollten, aber über die Einordnung in die Komposition können wir nur aus seinen Zeichnungen Aufschluß gewinnen. Zu diesem Zwecke müßten die vorhandenen Zeichnungen, welche als Entwürfe für die Mediceergräber erkennbar sind, einer Prüfung unterzogen werden, um festzustellen, ob sie eigenhändige Skizzen sind oder auf solche zurückgehen. Zeichnungen sind Quellen und müssen wie diese der Quellenkritik unterzogen werden. Einen vorläufigen Versuch solcher Art möchte ich wenigstens für die Zeichnungen, welche zur letzten Phase ihrer Gestaltung (mit einem Sarkophage) gehören, vornehmen. Eine gewisse Anzahl von solchen Zeichnungen, so auch diejenige, welche Steinmann seiner Darlegung zugrunde legte, weisen Elemente auf, welche als selbständige Leistungen einer späteren Zeit erscheinen. Auf dieser letzteren (Abbildung 6) ist die in der Mittelnische sitzende nackte Gestalt in ihrer öden und geschmacklosen Haltung, die zu beiden Seiten ihres Hauptes schwebenden Genien, und die darüber auf dem Hauptgesims arrangierten Trophäen so deutlich als Idee des Barock erkennbar, daß man glauben möchte, eine Stilübung eines späteren Künstlers vor sich zu sehen, der sich zur Aufgabe stellte, im Rahmen des vorhandenen michelangellesken Aufbaues eine Skizze für die Vervollständigung der beiden vorhandenen Grabmäler oder für den Aufbau eines dritten zu liefern¹⁾. Solche Zeichnungen können nicht als Dokumente gelten, welche gestatten, dem Schöpfergedanken Michelangelos nachzugehen. Damit entfällt ein Argument für die Identifizierung der Triboloschen Flußgötter (Abbildung 9) als Kopien von michelangelleschen Originalen, und ihre stilkritische Prüfung endet auf demselben Weg der Anzweiflung. Die Modellierung ist nämlich eine so schematische, die erstrebte Gewaltigkeit der Formen eine so äußerliche und den eigenen Werken des Tribolo entsprechende, daß diese Momente im Verein mit der Ungeschicklichkeit der Pose — namentlich der Auflagerung des großen Kruges auf das Knie — dazu führen, die beiden Flußgötter nach wie vor als selbständige Werke Tribolos zu betrachten. Vasari erzählt (ed. Milanesi VI, 66), daß Tribolo „tutte le figure che aveva fatto Michelangelo di marmo“, nämlich die Madonna und die vier Tageszeiten in der Sakristei von San Lorenzo kopiert hat; von den Flüssen spricht er nicht, obwohl er es hätte wissen müssen. In seinen wirklichen Kopien nach Michelangelo sind nun aber die Merkmale von dessen Arbeit erhalten geblieben, während bei den Flußgöttern, die eben seine eigenen Arbeiten sind, nichts davon zu spüren ist. Immerhin sind die Flußgötter Tribolos doch mit den Medicigräbern in Verbindung zu bringen und zwar sind sie, wie es scheint, als Modelle zu betrachten, die Tribolo für die Vervollständigung der Medicigräber geliefert hat, nach-

¹⁾ Handzeichnungen aus der Albertina u. a. S. Nr. 873. — Auch Berenson (Drawings of florentine painters II, pag. 183) betrachtet sie als eine „Variante auf Michelangelo“, während sie in er zitierten Publikation als des Meisters eigene Arbeit bezeichnet ist.

dem alle Versuche, Michelangelos Mitarbeit dafür zu gewinnen, gescheitert waren. Für die Vorstellung von Michelangelos Flußgott gibt diese Zeichnung keinen Anhalt. Größeres Vertrauen verdient eine Zeichnung des Louvre (Abbildung 10); obwohl sie keine Originalzeichnung Michelangelos ist, so enthält sie doch keine Motive, die Michelangelo fremd sind. Auf dieser Zeichnung ist die Aufstellung des



Phot. Manelli.

Abb. 14. Detail aus einem Bilde des 15. Jahrhunderts, den hl. Lukas im Gebet darstellend.
Florenz, Magazin von S. Salvi.

Grabmals ungefähr in der Weise wahrnehmbar, wie sie wirklich ausgeführt ist. Zu beiden Seiten des Sarkophagsockels erblicken wir aber liegende Gestalten, die am Grabmal fehlen; die eine nur ganz vage angedeutet, die andere aber deutlich ausgeführt und zwar ist in dieser unser Torso zu erkennen, in der Weise ergänzt, wie es oben vorgeschlagen wurde, im Motiv der Gestalt an der sixtinischen Decke. Auffällig ist hierbei, daß die unter dem Knie abgeßnittenen Beine der liegenden

Gestalt so abgeschnitten gezeichnet und nicht etwa verschwunden sind, denn die Schnittfläche hat einen deutlichen Kontur. Auch das direkte Anlehnen der Figur an den Sockel, die dadurch zufällig und nicht zur Komposition gehörig erscheint, zeugt dafür, daß der vorhandene Torso zu einer Ergänzung herangezogen ist, die in späterer Zeit vom Zeichner des Blattes erdacht wurde und nicht auf Michelangelo zurückgeht.



Phot. Manelli.

Abb. 15. Detail von einem Porträt Michelangelos aus dem 18. Jahrhundert.
Florenz, Magazin von S. Salvi.

Eine dritte Zeichnung, welche die jetzige Aufstellung des Sarkophags und die Andeutung der Flußgötter enthält, ist dagegen ein unbestreitbarer eigenhändiger Entwurf Michelangelos (Abbildung 11)¹⁾. Auf dieser Zeichnung ist unten am Sockel eine liegende Gestalt zu erkennen, und aus ihr können wir Schlüsse ziehen, wie die Anordnung der Flüsse von ihm gedacht war. Im Vergleich zur jetzigen Auf-

¹⁾ Im British Museum, publiziert bei Geymüller. Michelangelo S. 17, Fig. 23.

stellung der Grabmäler zeigt dieser Entwurf wesentliche Unterschiede. Der Sarkophag und die darauf liegenden Gestalten lassen links und rechts vom Sarkophag die Felder frei, welche sie heute verdecken. In diesen Feldern sehen wir figürlichen Schmuck und darunter wagerecht liegende Gestalten; diese fügen sich in den architektonischen Rahmen ein, ohne wie auf der Rekonstruktion Steinmanns (Abb. 16), seitwärts darüber hinauszuragen, noch auch von den über den Sarkophagdeckeln vorspringenden Beinen von oben her bedrückt zu werden. Man muß daraus schließen,

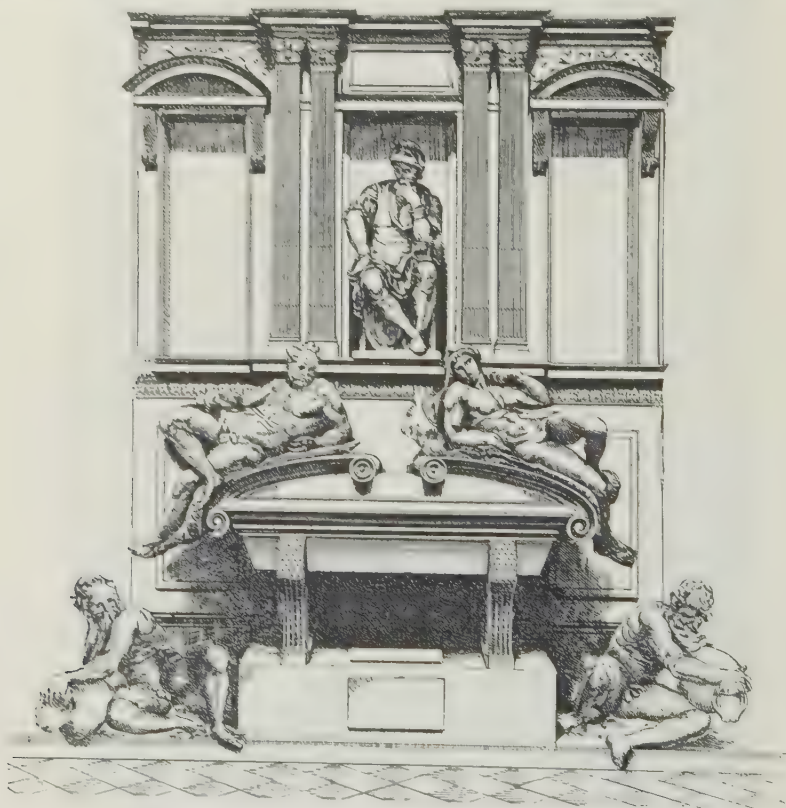


Abb. 16. Rekonstruktion des Grabmals Lorenzos de' Medici mit den Flußgöttern Tribolos.

daß Michelangelo die Flüsse aufgab, als die heutigen Proportionen der Grabmäler konzipiert wurden. Sobald die Mittelnische schmaler wurde, nahm der Sarkophag und die darauf liegenden Gestalten fast die volle Breite des Aufbaues ein und es ging der Raum für die unten am Sockel des Sarkophags unterzubringenden Flüsse verloren. Den Notwendigkeiten des endgültigen Kompositionsgedankens hat er sie zum Opfer gebracht. Im gegenwärtigen Aufbau ist für sie kein Raum mehr.

Seine Phantasie hat aber nicht allein für die Mediceergrabmäler das Motiv

der Flußgötter gestaltet: auf seinen Zeichnungen, die unter dem Titel „Der Sturz des Phaëton“ zu den bekanntesten Werken seines Stiles zählen, finden wir einen lagernden Fluß in zwei verschiedenen Fassungen¹⁾, welche sich mehr oder minder der beabsichtigten Form seiner Flußgötter für die Grabmäler nähern mögen. Die jüngere Generation hat, wie sie auch sonst vom Reichtum der Motive Michelangelos lebte, auch dieses wiederholt verwertet, und auf Reliefs von Vincenzo Danti (Abbildung 12)²⁾ und Pierino da Vinci, sowie in den Deckenbildern Vasaris im Saale der Fünfhundert und in einer völlig neuen Wendung am Denkmal Taccas (Abbildung 13) sehen wir die Schöpfung Michelangelos der Erfindungskraft geringerer Geister zu Hilfe kommen.

Jetzt, wo das Original Michelangelos als Torso vor uns steht, wird die Frage, wie man es sich zur vollständigen Komposition zu ergänzen hat, noch schwieriger als vor der kleinen Kopie. Man kann nicht einmal mit Bestimmtheit behaupten, welches die dem Beschauer zugewendete Hauptansicht sei. Alle alten Ergänzungen und die beiden Reproduktionen auf den Bildern, von denen noch die Rede sein wird (Abbildung 14 und 15), faßten die jetzt in der Akademie vom Beschauer abgewendete Seite des Torso (Abb. 1) als die Hauptansicht auf, während es auch Gründe gibt, die andere Seite (Abb. 7) als solche zu betrachten. Wenn die Gestalt des „Tages“ (Abb. 2) in solcher Form als Torso auf uns gekommen wäre, würde wohl jemand in der Lage gewesen sein, ihn so zu vervollständigen, wie Michelangelo ihn geschaffen hat? Wäre es nicht auch möglich, daß in dem Falle, wo wirklich jemand Michelangelos Lösung nacherfunden hätte, das Unerhörte und die Kühnheit der Komposition, die man beim Genie studiert und glauben lernt, dem Talent aber nicht verzeiht, zur Ablehnung des Versuches geführt hätte? Zwei Ergänzungen aus alter Zeit besitzen wir, die ergänzte Bronzekopie (Abbildung 5), die Gestalt des Flußgottes auf dem Relief Vincenzo Dantis (Abbildung 12), beide aber lassen uns völlig unbefriedigt. Bei der Vervollständigung, die der Beschauer im Geiste vornehmen möchte, muß er in erster Linie daran denken, daß die Figur wagemutig orientiert auf dem Erdboden stehen sollte und für die Ansicht von oben berechnet war. Die Aufstellung in der Tribuna des David in der Akademie zu Florenz, so günstig sie auch für das Studium ist, erschwert doch die Rekonstruktion in der Phantasie, da die Figur auf einem recht hohen Sockel ruht. Es wäre wünschenswert, dass der Absicht des Meisters, den Flußgott auf die Erde zu lagern, Rechnung getragen werden möchte: nur wenn man das Werk in der Ansicht von oben betrachtet, kann man die Intentionen Michelangelos begreifen. Doch dürften vielleicht museumstechnische Gründe einer solchen Aufstellung auf dem Erdboden entgegenstehen.

Wann hat die Tradition von der Autorchaft Michelangelos an dem Torso aufgehört? Wie aus einem großen Bilde hervorgeht, welches im Magazin der Uffizien zu S. Salvi aufbewahrt wird und worauf mich Herr Dr. Poggi freundlichst

¹⁾ Die eine Fassung abgebildet bei Berenson, *Drawings of Florentine painters*. Vol. II, plat. CXL und von Marcuand, *Die Zeichnungen Michelangelos im Museum Teyler zu Harlem*, Einhaltblatt zwischen Taf. XX und XXI, die zweite Fassung Photographie Braun Nr. 65 071.

²⁾ Die beiden Reliefs im Museo Nazionale zu Florenz.

aufmerksam machte, war der Torso eine Art Symbol der Florentiner Akademie geworden. Es ist darauf der heilige Lukas betend dargestellt und als Wahrzeichen der Akademie ist der Torso Michelangelos in großem Maßstab darauf abgebildet. (Abbildung 14.) Ein zweites Bild, am nämlichen Orte aufbewahrt, worauf mich ebenfalls Herr Dr. Poggi hinwies, wie das erste aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts stammend, enthält ein Abbild des Torso und zwar noch mit der Stange, die den Kopf trug. Es ist ein lebensgroßes Porträt Michelangelos und der Torso ist ihm offenbar als eine Art Benennung beigegeben worden. (Abbildung 15.) Noch 1791 ist die Tradition lebendig, wie folgende dokumentarische Notiz beweist, die ich ebenfalls Herrn Dr. Geissenheimer verdanke:

(1791). „Inventario delli diversi generi esistenti nella scuola del Nudo. Stanza annessa alla scuola del nudo. n. 98. Il torso di Michelangiolo di stucco scuro sopra un trespolo imperniato“

(Archivio di Stato. Inventari e ricevute dal 1784 al 1798, Filza CLVIII, c. 45).

Zu bequemerem Studium war der Torso auf einem Bocke drehbar aufgestellt und befand sich in einem Nebenraum des Auktoriales der Akademie. Aber die „Historisch-kritischen Nachrichten von Italien“ von Dr. J. J. Volkmann (3 Bände, Leipzig 1777), die Goethe bei seiner italienischen Reise benutzte, kennen ihn nicht mehr; auch das „Handbuch für Reisende in Italien“ von Dr. Ernst Förster (München 1846) erwähnt ihn nicht.

Erinnern wir uns noch einmal der Notiz bei Doni: „Es sollten zwei große Figuren aus Marmor werden, die Michelangelo machen wollte.“ Er hat also zwei Tonmodelle gesehen. Ob ein gütiges Geschick auch das zweite von ihnen in irgend einem Versteck erhalten hat?

Einen Hinweis auf den Verbleib des einen Fußes des Torso kann man vielleicht in folgendem Ricordo des venezianischen Architekten und Bildhauers Alessandro Vittoria erkennen. Unter dem 20. April 1563 macht er folgende Eintragung über eine Bereicherung seiner Sammlung: „Ricordo io Alessandro Vittoria chome questo die sop.^o comperai un pie dil giorno di Michelangelo che fece nela sagrestia di s.^{to} Lorenzo die Fierenza, è questo el piede zanco dil modelo di sua man e p̄ suo pagamento e soldo contai a Nicolo Zöffno bolognese che vende disegni, scudi tre venetiani trabocanti, e tuti dua si cōtento.“ (Cicogna, Inscrizioni veneziane: Vol. II. pag. 126). — Es kann nun wohl sein, daß dieser linke Fuß vom Modell des Tages herrührte, dann hätten wir den Beleg dafür, daß auch für diese Gestalt ein Modell Michelangelos existiert hat; es ist aber wahrscheinlicher, daß eine Verwechslung stattgefunden hat, und ein Fuß des Flußgottmodells als zum Tag gehörig angesehen wurde. 1552 waren jedenfalls zwei Modelle zu Figuren, die Michelangelo ausführen wollte, also nicht ausgeführt hat, in der Sakristei von S. Lorenzo vorhanden. Diese Modelle waren die Flußgott-Modelle. Später sind sie weggeschafft worden; ein Fuß gelangt in die Hand eines bologneser Kunsthändlers und kommt 1563 nach Venedig. Damals mag auch der Torso der Akademie in den Besitz Ammanatis gelangt sein.





P. P. RUBENS. SKIZZE ZUR CONSTANTINSSCHLACHT
WÜRZBURG, KUNSTGESCHICHTLICHES MUSEUM DER UNIVERSITÄT

Eine Skizze des P. P. Rubens in Würzburg.

Von Wilhelm Pinder.

Peter Paul Rubens hat in den Jahren vor 1620 eine entscheidende Zeit seiner Entwicklung erlebt — entscheidend wenigstens für eine Seite seiner vielseitigen Kunst: die malerische Bewältigung großer Massen, die Gruppierung kämpfend bewegter Gestalten.

Als er 1608 Italien verließ, hatte mit der Farbenwärme des Tizian und der seelischen Beredsamkeit des Lionardo am tiefsten die plastische Gewalt des Michelangelo seine Seele getroffen.

Die Gestaltenmalerei des großen Bildners hatte der Nachwelt eine Aufgabe hinterlassen, die auf dem Boden seiner Heimat nicht mehr zu lösen war. Die florentinischen Nachfolger blieben in der Einzelanschauung des Körpers stecken. Sie erfannen neue Gliederstellungen, Gliederverrenkungen — und in aller Häufung blieben ihre Gestalten innerlich dennoch isoliert.

Rubens gelang es, da eine Entwicklung zu finden, wo jene nur Kombinationen suchten. Er hatte die Kraft zu einer malerischen Einheit, in der die Wucht der Gestalten aufgehen konnte, ohne unterzugehen. Diese Kraft zeigt er schon in den Werken der nächsten Jahre nach der Reise. Nur fühlt man da noch eine Schwere, eine Körperlichkeit, die der hinreißende Schwung des späteren Rubens nicht mehr duldet.

Ich erinnere an die Hauptstücke der Antwerpener Kathedrale. Die Kreuzaufrichtung von 1610—11 beweist bei aller malerischen Größe doch durch die konstruktive Anatomie der Körper, die Deutlichkeit der plastischen Einzelmotive die unmittelbare Nachwirkung des Michelangelo.¹⁾ Dagegen ist die Auffahrt der Madonna von 1626 im gleichen Kirchenraum von einem Schmelz der Farbe und einer Einheitlichkeit der malerischen Sphäre, die eine Epoche gründlichster Verarbeitung der Gestalten in eine großzügige malerische Anschauung voraussetzen.

Diese Epoche eben war das zweite Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, vor allem in seinen letzten Jahren. Zwischen 1612 und 1620 etwa arbeitete Rubens in immer neuen Formen an der malerischen Bewältigung kämpfend bewegter Massen. Seine berühmtesten Tierkämpfe und Schlachtenbilder, seine kühnsten Entwürfe des jüngsten Gerichtes entstanden in dieser Zeit.

¹⁾ Es bleibt dies bestehen, auch nachdem Rooses den Anschluss der Komposition an Tintoretto's Calvarienberg in der Scuola di San Rocco nachgewiesen hat. Vgl. auch: Adolf Rosenberg in der Zeitschrift f. bild. Kunst 1896. Neue Folge, Bd. VII. „Rubens“.

Er hatte in Mailand Lionardo's Anghiariſchlacht geſehen. Und die berühmte Gruppe des Fahnenkampfes, deren Nachzeichnung — wohl doch von ſeiner Hand — der Louvre bewahrt, entzündete ihn zu einer Reihe genialer Neuſchöpfungen.

Während aber ſeine Kunſt ſich eine ſtets neue Aufgabe in der Durchdringung der in ſich verbiffenen Kampfgruppe ſtellt, bereitet ſie dieſer gleichzeitig durch eine immer großartiger werdende Licht- und Schattenverteilung eine höhere Einheit, die ſie aufnehmen ſoll, eine Einheit, die am ſiegreichſten wohl die Geſtaltenſtröme des jüngſten Gerichtes durchdrungen hat. Gruppenaufbau, ſeeliſch und körperlich konzentriert, von der einen, alles überwältigender Licht- und Linienzug von der anderen Seite her treffen ſich in den tief erregten Bildern dieſer Epoche. Von einer Aufgabe zur andern wandern die Gruppierungen und bezeugen, daß eben ſie, die Gruppierungen, ſelbſt, daß die Zuſammenſchweiſung, die Konzentration, die künſtleriſche Bindung des Bewegten, die eigentlichen Themen des Meiſters ſind. Er ſteht auf der Höhe ſeiner Manneskraft, zwiſchen Dreißig und Vierzig, und die feurige Lebendigkeit, die den Stilfortſchritt in Bildern leiſenſchaftlichen Kämpfens findet, macht auch aus einer Bekehrung Pauli ein Schlachtenbild.

Aus dieſer Arbeitszeit beſitzt der bayeriſche Staat einige der ſchönſten und bedeutendſten Stücke. Die Pinakothek bewahrt außer köſtlichen Darſtellungen von jüngſtem Gericht und Engeltſturz die Löwenjagd, die Niederlage des Sanherib, die kleine Bekehrung Pauli und — eine der vollendetſten Löſungen, — die Amazonenſchlacht. Ich möchte in den folgenden Zeilen nachweiſen, daß in einem Bilde des Kunſtgeſchichtlichen Museums der Univerſität Würzburg dieſen Werken ein nicht unwürdiges Stück aus der nächſten zeitlichen Nachbarschaft zur Seite tritt.

Im Jahre 1622 hat Rubens ſeinem erſten großen Teppichcyklus, der Geſchichte des Decius Mus von 1618, einen zweiten folgen laſſen, die Geſchichte Kaiſer Conſtantins. Aber während die Kartons zur Decius-Legende in der Lichtenſteingalerie erhalten ſind, und ſogar eine der Skizzen auch hier wieder der Pinakothek gehört, ſo hat die Forſchung ſeit einiger Zeit des Meiſters eigenhändige Arbeiten für den Conſtantincyklus als ſo gut wie verloren bedauern müſſen. Eben für ſie aber bringt das Würzburger Bild eine neue Aufklärung und — indem es der Münchner Decius-Tafel ein Würzburger Gegenſtück bietet — hoffentlich darüber hinaus die Anregung, die ganze Bilderreihe der Vergelſſenheit zu entreißen, in der ſie verſinken zu wollen ſchienen.

Sie entſtammt der erſten Zeit von des Künſtlers Beziehungen zum franzöſiſchen Königshofe, mit denen dann eine neue Epoche ſeines Schaffens einſetzt. Im Jahre 1622, in dem Maria von Medici den berühmten Gemäldecyklus beſtellte, deſſen Skizzen die Pinakothek beſitzt, — in dieſem Jahre trug Ludwig XIII. Rubens 12 Entwürfe für eine Teppichfolge auf: Die Geſchichte Kaiſer Conſtantins.¹⁾ Der Meiſter ſelbſt malte die Skizzen. Schüler arbeiteten danach die Kartons in der Größe der Gobelins. Die vier erſten davon, die Taufe Conſtantins, die Schlacht gegen Maxentius, Tod und Niederlage des Maxentius und Überreichung

¹⁾ Vgl. Max Rooses, *L'Oeuvre de P. P. Rubens*. Anvers 1889—92. Nrs. 718—728.

des Labarum, kamen Ende November 1622 in Paris an.¹⁾ Des Künstlers gelehrter Freund, der Parlamentsrat Claude Fabri de Peiresc hat in einem sehr bemerkenswerten Briefe den Eindruck dieser Werke geschildert.²⁾

Eine kleine Versammlung erlesener Männer war beim ersten Öffnen der Kisten zugegen. Die Bewunderung war groß; sie legte freilich — wie wir heute erkennen — den Nachdruck mehr auf die archäologische Genauigkeit, als auf die reine künstlerische Größe. Auch Widerspruch blieb nicht aus — indessen auch die Nörgler mußten eingestehen, daß sie das Werk „eines großen Mannes, eines erhabenen Genies“ vor Augen hätten, und daß — trotzdem die Ausführung von Schülern stammte — in Frankreich ein solches Werk nicht geschaffen werden könne.

Uns interessiert mehr die Kritik als die Bewunderung. Das Auge der Franzosen hat sich an den krumm gebogenen Beinen gestoßen, die durch den Schönheitskanon der Antike und der klassischen Italiener verpönt seien. Peiresc scheint hier Rubens besser zu verstehen als die Andern, aber er mahnt doch ernstlich, in den Werken der Medicigalerie diese Eigenheit aufzugeben. Immer sind es nur Einzelheiten, die zur Sprache kommen. Nur in einem Falle wird einmal eine Komposition hervorgehoben, und hier mit großem Lobe: es ist der Karton der Schlacht. Auch hier natürlich werden alsbald wieder Einzelheiten gelobt: Das Gesicht von Constantins vorderstem Gegner und das eines Toten, der unter seinem Pferde liegt. Dagegen hat die Anlage der Hauptfigur befremdet: man wundert sich über die geringe Lebhaftigkeit der Bewegung, und der speerschwingende Arm des Kaisers scheint geradezu „un peu disloqué — man glaubt dies auf Rechnung des ausführenden Schülers setzen zu dürfen. Der Arm wird genau beschrieben: er soll eigentlich der rechte sein, erscheint aber im Teppichkarton als linker.

Rubens hat an den übrigen Kartons noch bis gegen 1626 hin gearbeitet. Die Teppiche sind zu verschiedenen Zeiten und mit verschiedenen Umrahmungen ausgeführt worden. Eine Suite bewahrt noch jetzt die Möbelkammer der französischen Republik.³⁾

Die Kartons sind von den Skizzen verschieden gewesen.⁴⁾ Dies weiß man aus einem Umstande, der mit der weiteren Geschichte der eigenhändigen Entwürfe zusammenhängt.

Diese haben nämlich im 18. Jahrhundert zu der Galerie des Herzogs von Orléans gehört und sind mit ihr zerstreut worden. Vorher hatte glücklicherweise Nicolas Henri Tardieu sie dort gesehen und in Kupfer gestochen.⁵⁾ Hieran haben wir eine authentische Überlieferung. Außerdem aber hat Couchés „Galerie

¹⁾ Vgl. Max Rooses, Rubens' Leben und Werke. Stuttgart 1904. S. 367

²⁾ Vgl. Max Rooses, L'Oeuvre de P. P. Rubens III, 217 und „Rubens Leben u. Werke“. p. 369—70.

³⁾ Eine Aufnahme habe ich nicht erhalten können, und auch die von Rooses auf sie zurückgeführten 3 Stiche Moncornets sind mir zur Zeit nicht zugänglich.

⁴⁾ Das Nähere bei Rooses, L'Oeuvre de P. P. Rubens, p. 216.

⁵⁾ „Voorhelm Schneevoogt, Catalogue des Estampes gravées d'après P. P. Rubens.“ Haarlem 1873, p. 219 ff

du Palais Royal“ eine Reihe von Stichen verschiedener Meister nach der gleichen Serie gebracht.¹⁾

Diese Stiche haben die Kenntnis der Entwürfe bisher so gut wie vollständig ersetzen müssen. Auf das Verhältnis der Skizzen zu den Kartons hat man — da auch jene fehlen — von dem der Stiche zu den Teppichen schließen müssen.

Die Skizzen sind in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts zunächst in die Sammlungen englischer Privatleute übergegangen²⁾ und wurden als so gut wie verschollen angesehen. Eine Tod und Niederlage des Maxentius, gehört der Wallace-Collection. Und ein „Triumph des Constantin“ ist im Jahre 1890 von Herrn James Simon in Berlin ausgestellt worden. Wilhelm Bode hat ihn als dem Kreise der Konstantinsentwürfe im Allgemeinen angehörig erkannt.³⁾

Das neue, in deutscher Sprache erschienene Rubens-Werk von Max Rooses bezeichnet die Skizzen wie die Kartons als „spurlos verschwunden“.

Die Hoffnung, daß sie wieder auftauchen werden, darf nicht aufgegeben werden. Mir scheint, der Anfang dazu ist wieder gemacht.

Das Kunstgeschichtliche Museum der Universität Würzburg bewahrt unter Nr. 317 des Kataloges [Inventar F, 294] eine „Römische Reiter Schlacht“, in Öl auf Leinwand gemalt, 48 cm hoch, 59 cm breit. Sie stammt aus der Sammlung des Pfarrers Joachim Joseph Siegel in Heimbuchenthal, die als sein Vermächtnis im Jahre 1870 der Universität zufließt. Der Name „Rubens“, den sie der unverkennbaren Stilverwandtschaft wegen trug, konnte bisher nur den Sinn einer Schulcharakteristik besitzen.

Das Stück ist im wesentlichen recht gut erhalten. Nur rechts unten trägt es leichte Spuren einer früheren Beklebung, in deren Nähe der Firnis abzublättern beginnt. An einzelnen Stellen hat eine derbe spätere Hand die Umrisse der Köpfe nachgezeichnet und in einem besonders deutlichen Falle den Eindruck völlig verändert. Der gelbe Gesamtton rührt offenbar nicht nur von der Nachdunkelung, sondern auch von einer leisen Färbung des Firnisses her, mit der der Retoucheur sein Werk beschönigen wollte, wie das im 18. Jahrhundert besonders gern geschah.⁴⁾

Dieses Bild ist mehr als bloß eine „römische Reiter Schlacht“.

Zwei Heerscharen treffen in der Mitte der Bildfläche zusammen. Über einem Haufen durcheinandergestürzter Leichen formt sich eine geschlossene Kampfgruppe. Zwei Reiter scheinen auf den ersten Blick am deutlichsten vor der Masse ausgezeichnet zu sein. Indessen der eine rechts zeigt sich alsbald nur als Einer unter Vielen — im Helmschmuck und Panzer den Reitern aus beiden Heerhaufen

¹⁾ Paris, 1808. III. Herr Dr. Max Rooses in Antwerpen hatte die Güte, mir dieses Werk als eine feiner Quellen zu bezeichnen.

²⁾ Nachrichten hierüber bei Rooses-Reber, Geschichte der Antwerpener Malerschule. München 1889, p. 235, und M. Rooses, Oeuvre de P. P. Rubens, Nrs. 718—728.

³⁾ Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsammlungen XI, p. 204. Herr James Simon hat mir in liebenswürdiger Weise mitgeteilt, daß der „Triumph des Constantin“ auf Holz gemalt 27½ cm breit und 36 cm hoch ist (im Rahmen).

⁴⁾ Vgl. Heinrich Ludwig, „Die Grundsätze der Ölmalerei“. Leipzig 1893, p. 253.

völlig gleich: ein geringerer Unterführer allenfalls. Sein hoch sich aufbäumendes Pferd wendet sich in die Tiefe des Getümmels, und man erkennt, daß sein eigentlicher Gegner nicht sein Gegenüber ist, sondern ein Reiter hinter diesem, dessen Lanzenstoß er mit dem Schilde pariert. Während durch die heftige Bewegung Roß und Reiter sich mit der kämpfenden Masse enger verbinden, scheint um so mehr der vorderste Gegner der Menge innerlich enthoben zu sein: auf den ersten Blick fast leblos, in stolzer unbekümmerter Haltung, das Gesicht — in reinem Profile gesehen — frei von jeder Erregung des Kampfes. Der speerschwingende Arm hält nicht einmal recht die Verbindung mit der übrigen Gestalt. Sein Lanzenstoßen ist keine Bewegung, wie sie der Kampf bedingt, sondern eine monumentale Geste. In gleichem Sinne wirkt das Schlachtroß. In seiner stolzen Haltung, seinem geschlossenen Aufbau, macht es den Eindruck eines Denkmalspferdes, wie Lionardo es am Monumente Francesco Sforzas gedacht hatte. Auch die Tracht ist ungewöhnlich und sie löst das Rätsel. Der Reiter sitzt auf roter Schabracke, ein roter Mantel flattert um seine Schultern; sein Haupt ist unbedeckt, aber mit einem Lorberkranze geschmückt. Durch Haltung, Geste, Tracht ist er vor den andern ausgezeichnet: er ist kein Reiter wie die andern, er ist ein Cäsar und er ist der Held, der geistige Held des Bildes.

Hinter ihm ist in wenigen, klar gegen den Himmel gesetzten, energisch sich kreuzenden Kampfbewegungen die Gruppe nach der Tiefe zu abgeschlossen. Nach beiden Seiten aber wächst die Masse der Menschen, die Deutlichkeit der Einzelformen wird geringer.

Rechts vor dem vorderen feindlichen Reiter ist noch eine sehr klar durchgearbeitete Szene in den Vordergrund gesetzt: ein fast nackter Fußkämpfer, bewaffnet mit kurzem Dolchschwert, bekleidet von einem kleinen Mantel, greift einem Reiter in die Zügel. Links dahinter ein Pferdekopf mit schrecklichem Ausdruck von Kampfesleidenschaft und Furcht — ein Kampf um die Fahne daneben — ein sehr kühn entworfenener Lanzenchwinger, den Kopf fast ganz in die Szene hineindrehend, nur in verlorenem Profile sichtbar, den Arm stark gegen die Bildfläche heranreckend — dann nur noch sehr durchsichtig gemalte, in den Hintergrund hinein verschwimmende Köpfe, Arme, Waffen, die den Eindruck der Kampfeswirrniss in energischer Abbeviatur erstaunlich stark vermitteln — und nicht nur dieser: dort im Hintergrunde entscheidet sich bereits das Schicksal des Heeres. Die Flucht beginnt.

Dagegen herrscht auf der Seite des reitenden Cäsar ein ungestümes Vorwärts. Ebenso, wie ganz vorn der eigentliche Zusammenstoß mit dem Feinde dem Helden von einem Begleiter abgenommen wird, so erscheint auch — dicht bei dem flatternden Mantel — hinter dem erhobenen Arme ein speerschwingender Reiter, dessen UngeStüm als sehr energische Streibewegung bringt, was beim Helden nur monumentale Geste ist. Anstürmende Fußkämpfer drängen sich dazwischen, und eine Reihe vorwärts gestreckter Lanzen, Hörner, Feldzeichen, getragen von fellbekleideten Kriegeren, wächst mit dem fahlleuchtenden Hintergrunde zusammen: der Eindruck eines unüberwindlichen siegreichen Angriffs. Über dem Ganzen schwebt finstern drohendes Gewölk, das nur in der Mitte sich teilt — ein

schmäler Strom von Licht schießt wie ein scharfer Speer aus dem Dunkel hervor, genau in gleicher Linie mit dem Speere des Kaisers. Der Himmel erhellt sich über der Kampfgruppe. Sein Schimmer krönt ihren Aufbau, zugleich aber scheint zwischen dem wuchtigen Lichtstrahl und dem Arm des Herrschers eine geheime Verbindung zu bestehen, als ginge die himmlische Macht hier mit der irdischen zusammen.

Ein Bild jedenfalls von feurigster Kraft und Lebendigkeit, in dem Himmel und Erde, Menschen und Tiere in gewaltiger Erregung zusammenklingen, und in dem nur der bekränzte Reiter auf dem Schimmel seine sonderbare Ruhe bewahrt — sonderbar freilich nur, solange man das Bild eben bloß als eine beliebige römische Reiter Schlacht betrachtet.

Die Komposition wird durch eine glänzende Farbengebung gehoben. Auf dem ziemlich einheitlich graubraunen Boden die fahlgelbe Leiche mit dem aufflackernden Rot des Blutes; rechts davon ein Pferdekadaver in Graugrün, links ein gepanzerter Toter — beides schwerere Farbenmassen, die in den dunklen Schattenraum der Tiefe hinüberleiten. Über dem Dunkel in Weißgelb aufleuchtend der schimmernde Pferdeleib links, in der darauf thronenden Cäsarengestalt der starke Wechsel zwischen dem Rot der Tücher und dem Grüngrau der Wappnung. Weiter links verbinden sich die weiß und grünlich schillernden Helme und Panzer mit den Fleishteilen der Krieger zu einer der hellsten und, wie mir scheint, koloristisch feinsten Stellen des Bildes. Mit dem Roßschweif links setzen wieder die dunklen Töne ein und führen über die sehr durchsichtig und leicht gemalten Feldzeichen und Waffen zum grünlichgrauen Hintergrunde und auf diesem zu den dunkelsten Stellen des Gewölkes. In der rechten Bildhälfte springen die äußersten Teile des feindlichen Unterführers am hellsten aus der Masse heraus. Daneben wirkt der halbnackte Fußkämpfer stark durch den Gegensatz des bräunlich-roten Fleisches zum dunkelblaugrünen Mantel. Das Roß, dessen Zügel er faßt, ist falb, sodaß der giftig-schwarzgrüne Pferdekopf, der links neben ihm mehr der Tiefe zuer scheint, wieder eine vorzügliche Kontrastwirkung auslöst. Überall heben die Farbenflecken einander, sodaß die Wirkung erstaunlich lebhaft ist, und dennoch wächst durch einen farbigen Schmelz, den vor allen Künstlern wohl doch nur Einer beherrscht hat, das Ganze zu einer im koloristischen Sinne weichen Einheit zusammen.

Die Licht- und Farbenrechnung im Großen verleiht der Komposition eine Symmetrie, die — leicht und frei — der übrigen Gruppierung entspricht: Von beiden Seiten und unten in der Mitte graugrünes Dunkel, daraus hervor- und gegeneinanderwiegend stark leuchtende Farben — im Kerne durch das herniederschießende Himmelslicht Alles, auch die fernen Kämpfergestalten, gelblich aufgeleuchtet — oben von allen Seiten sich herumschließend wieder das schwere Dunkel. Dabei empfindet das Auge — im richtigen Abstände — die linke Seite doch als heller und freudiger wie die rechte.

Das satte Goldgelb, das wohl auch ursprünglich den Gesamtton bildete, ist durch nachgedunkelten, und — wie ich vermute — auch gefärbten Firnis über das rechte Maß hinaus verstärkt worden.

Technik und Grad der Ausführung sind bedeutsam genug. Über mittelfeiner

Leinwand ist die feste weiße Grundierung mit dünn aufgetragener grün-grau-brauner Farbe überstrichen, durch die fast überall die Leinenstruktur hindurchscheint. Wo Erde und Himmel gezeigt werden, ist der gleichmäßige Grund am Boden hellbraun, rechts und links oben schwärzlichgrau — durch dünnen Auftrag übertönt. Vom dunklen Gewölke zum hellgelben Licht wurde mit breiten, gedrehten Pinselstrichen hinübergearbeitet. Die äußersten Feldzeichen links sind so dünn angesetzt, daß sie an den Kreuzungsstellen einander durchschimmern. Die Umrisse sind an einzelnen Stellen mit einem schmalen starken Pinsel geradezu gezeichnet. Besonders deutlich wird das im Pferdeschweif ganz links und der Leichengruppe. In den Gesichtern sind Augen, Mund und Nase in starken rot-bräunlichen Tupfen ebenfalls gezeichnet — um nur ein für München leicht erreichbares Beispiel zu nennen: ganz so, wie manche Köpfe der Amazonenschlacht, so z. B. der des fellbekleideten Kriegers links. An einzelnen Köpfen ist die Zeichnung offenbar von späterer derberer Hand übergangen. Die schimmernden Glanzlichter, besonders an den Waffenstücken, sitzen in pastoser Manier dick auf.

Die Ausführung ist nicht gleichmäßig. Während die Hauptgruppe, zumal die kaiserliche Gestalt, ziemlich sorgfältig ausgearbeitet ist, hat an den Seiten der Künstler sich mehr und mehr auf Andeutungen beschränkt. Eine flüchtige Skizze ist das Ganze aber keinesfalls — keinesfalls etwa eine Farbenanlage, in der sich ein Maler die Grundwerte sicherte, aus denen er etwas Großes später herausholen wollte. Dazu sind die Hauptgestalten viel zu genau ausgeführt. Auch ein unvollendet gelassenes Gemälde ist es nicht — die Grade der Ausführung sind allzu bewußt abgemessen. Um als selbstständiges Bild gelten zu können, hat es wieder zu viel Andeutungen. Es giebt da eine Auskunft: es scheint als Vorbild, als Anweisung an einen andern gedacht zu sein, dessen nachbildender Hand die Ausführung von Kleinigkeiten nicht ebenso genau vorzuschreiben war, wie die der Hauptsachen. Selbst die flüchtig hingeworfenen Andeutungen sind freilich zu großen künstlerischen Reizen geworden. Doch dies beweist nur, daß ein Genie es war, das sie gegeben hat — gegen die Annahme, daß wir hier einen vorschreibenden Entwurf haben, beweist es nichts.

Daß der Künstler in seiner Technik dem Rubens ganz nahestand, wird — soweit das überhaupt möglich — hoffentlich schon die Beschreibung dargetan haben.¹⁾ Was aber konnte er mit dem Bilde im Sinne haben? In Rubenscher Technik ist die Ausführung so abgestuft, daß sie deutlich auf das Verständnis eines nachschaffenden Anderen berechnet ist. Also ein Entwurf zum Vergrößern aus der Antwerpener Werkstatt.

Und welcher Gegenstand? Es ist nicht eine Reiter Schlacht, sondern eine Schlacht im Großen, die nur in einem Nahkampf von Reitern eine Spitze hat. Die Krieger sind gleichartig gewaffnet und bekleidet, also wohl ein Bürgerkrieg. Ein Bürgerkrieg, in dem ein Kaiser siegt, und mit göttlicher Hilfe.

Er ist nicht eigentlich als mitkämpfender Teilnehmer, sondern in seiner völlig monumentalen Anlage unverkennbar als innerlicher, geistiger Held eines größeren Vorganges gefaßt.

¹⁾ Man vergleiche etwa Frimmels Charakteristik. Gemäldekunde, p. 66—69. 2. Auflage.

Es kann wohl kein anderer sein als Kaiser Constantin, der unter göttlichem Zeichen siegte und nun als heilige Gestalt gefeiert wird¹⁾. Es scheint auch bei näherem Zusehen, als trage seine Fahne die Züge eines Monogramms: XP. Doch ist hier die Stelle recht dunkel. Umso deutlicher aber, in einer feineren künstlerischen Zeichen[sprache drückt der Lichtstrahl vom Himmel her die höhere Mithilfe unverkennbar aus. Die monumentale Anlage des Ganzen, die geradezu etwas isolierende Auffassung des Helden legt obendrein den Gedanken nahe, daß nicht nur dieser eine Schlachtenvorgang, sondern in ganz besonderem Sinne die geheiligte kaiserliche Person verherrlicht werden soll, daß sie Mittelpunkt eines ausgedehnteren geistigen Zusammenhanges ist.

Welcher Art dieser Zusammenhang war, wird auf der Stelle klar, sobald ein sehr bemerkenswerter Umstand, der nicht ohne weiteres in das Auge fällt, der genaueren Betrachtung sich enthüllt: der ganze lebhafte Kampf wird mit den linken Händen geführt. Das ganze Bild ist im Gegenfinne entworfen.

Die bewußte Berechnung, die darin sich kundgibt, kennen wir gut aus Rubens' eigenen Entwürfen für den Decius-Cyclus. Diese waren zur Ausführung in Gobelins bestimmt, und um dem Teppichweber die Arbeit zu erleichtern, lieferte ihm Rubens gleich die Umkehrung dessen, was schließlich auf der Schauseite der Gobelins erscheinen sollte. Der Weber, der sozusagen von hinten nach vorne durchwebte, brauchte nun nicht den Karton aus dem Spiegel nachzubilden. Die unvermeidliche Umkehrung des Vorbildes ergab nun von selbst die gewollte Anordnung.²⁾

Auch bei dem Würzburger Bilde kann es sich um nichts Anderes handeln. Dieses Bild — zunächst noch ganz für die Forschung isoliert, und nur befragt um das, was es selber zu erzählen vermag — bekundet also, daß hier in Rubens'cher Komposition und Technik ein Entwurf vorliegt, ein Entwurf für einen Gobelin, und zwar offenbar eine Constantinschlacht. Gesezt nun, wir hätten von dem Constantincyklus nur die literarische Überlieferung, so müßte schon der Vergleich der hier vorliegenden künstlerischen Urkunde mit dieser Überlieferung die starke Hoffnung erwecken, daß hier einer der verlorenen eigenhändigen Entwürfe für jene Teppichfolge wiedergefunden sei.

Aber wir haben ja mehr als literarische Nachrichten. Wir haben nicht nur die Stiche des Couchéschen Galeriewerkes von 1808, sondern die zeitlich weiter zurückliegenden, noch beim Herzog von Orléans gearbeiteten Stiche des Tardieu. Vergleichen wir jenen der Constantinschlacht³⁾ mit dem Würzburger Bilde, so bestätigt sich in unwiderleglicher Gegenprobe, was schon die früheren Ueberlegungen so sehr wahrscheinlich machten: dieser Stich ist das Spiegelbild der Würzburger „Römischen Reiter Schlacht“. Er ist es bis ins Kleinste

¹⁾ Die allgemeine Haltung kehrt in bezeichnender Weise wieder in Bernini's Reiterstandbild Constantins (Vatikan). Raffaels Constantinschlacht ist die gemeinsame Quelle.

²⁾ Auch die „Niederlage des Maxentiu“ in der Wallace-Collection ist im Gegenfinne entworfen.

³⁾ Der Stich trägt den Vermerk in kleiner Schrift: „ce tableau est tiré du Cabinet de M^{gneur} le Duc d'Orléans.“ Die Wiedergabe bei Rooses, pl. 223 hat alle Schrift, auch die Signaturen von Rubens und Tardieu fortgelassen, und den oberen Rand noch um ein geringes gekürzt.

der tatsächlichen Formen und Gegenstände, und alle Abwandlungen erklären sich ausreichend aus der Übersetzung in die Kunst des Griffels und aus dem Hindurchgehen der prachtvollen Barockkomposition durch einen gewissenhaften, aber doch schon nüchternen Kopf des 18. Jahrhunderts.

Der Stich trägt längere lateinische und französische Unterschriften. Wir sehen von ihnen vollständig ab und befragen nur die Bildfläche. Die äußere Abgrenzung stimmt so gut wie vollständig an beiden Seiten und am unteren Rande. Dagegen hat der Stecher den oberen Rand verkleinert, und aus gutem Grunde: der kühn und frei angelegte Himmel, ein Meer von Grau, Grün, Gelb, ist in Linien überhaupt nicht aufzulösen. Das Grundelement der zeichnenden Arbeit in Metall versagt hier. So hat denn Tardieu den Himmel bis nahe an



Tardieu sc.

die Feldzeichen heran beschnitten — und damit gewiß weise gehandelt. Es war ihm schwer genug, den ganz in Farbeinheit schwingenden Teilen des Bildes, den Wolken und dem Erdboden eine passende Übersetzung zu verschaffen. An der Erde hat er eine vom Maler kaum sichtbar angedeutete Bodenwelle zu einer felsigen Erhebung umgestaltet. Am Himmel wieder konnte das negative Mittel seiner Technik, die Unterbrechung der Schraffierung, nicht genügen, die Wirkung des hereinbrechenden Lichtstrahles — der im Bilde positiv aufgemalt ist — zu erreichen. Im übrigen aber hat er mit peinlichster Sauberkeit jede Kleinigkeit wiedergegeben, — und, wo das Bild gar zu flüchtig andeutete, natürlich in klarer metallischer Technik das Fehlende nach eigenem Dünken ersetzt. Im Heerhaufen des Konstantin läßt sich dies sehr deutlich nachweisen, an den Füßen der Krieger,

an den Waffen und Feldzeichen. Den jetzt ziemlich undeutlichen rechten Hintergrund hat er — wohl leichter als der jetzige Zustand erlauben würde — als Flucht der Maxentiuskrieger über die milvische Brücke erkannt, die ja natürlich nicht fehlen durfte und ohne allen Zweifel von dem klassisch gebildeten Meister, der auch Raffaels Constantinschlacht gesehen und verwertet hatte, an diesem Punkte beabsichtigt war. Der Stich, der hier eine verdunkelte Stelle — wenn auch gewiß allzu metallisch-klar — erhellt, giebt auch an einer anderen, dem Fahnenkampf, eine erwünschte Aufklärung. Der Kopf des Reiters, der das Zeichen festhält, ist mit dicken Strichen übermalt worden, sodaß er nun in reinem Profil und zu groß für die Entfernung erscheint, in der wir ihn sehen. Der Stich aber, der überall gerade die Stellung der Formen zur Bildfläche vorzüglich getroffen hat, zeigt den Kopf nicht nur in richtigem Größenverhältnis, sondern vor allen Dingen weit belebter, viel mehr schräg aufwärts der Tiefe des Bildraumes zugewandt, in der Beleuchtung auch sehr energisch. Hier ist dem Stiche unbedingt zu vertrauen. Er berichtigt die Übermalung. Er klärt uns überdies auch über das Aussehen des vordersten feindlichen Feldzeichens auf, das auf dem Bilde durch Übermalung undeutlich geworden ist — er gibt deutlich einen Delphin.

Im Kopf des Constantin und seines nächsten Kampfgenossen hat die gleiche spätere Übermalung die ursprüngliche Form etwas übertrieben; indessen hat hier Tardieu trotzdem seiner Natur nach sicherlich noch geändert. Es ist für die Entstehungszeit des Stiches sehr bezeichnend, wie die derbe Wucht auch der besterhaltenen Gesichter in Form und Ausdruck in einen sanften Klassizismus verflacht worden ist. Vergleicht man solche elegant-französischen Römerköpfe, wie den des feindlichen Reiters ganz vorn, mit den vlämischen Bauerngesichtern des Originals, so kommt die Rubenssche Urfrische dieser Typen doppelt zum Bewußtsein.

An der Identifizierung des Bildes können diese kleinen Abweichungen nicht rütteln. Sie sind — soweit wir sie nicht als erfreuliche Überlieferung des zu Tardieus Zeit noch unverdorbenen Zustandes begrüßen dürfen — nur eine interessante Belehrung über die Begleiterscheinungen einer stilistischen und technischen Übersetzung. Der Vergleich, den jeder Leser bis in die Einzelheiten nachprüfen kann, ergibt den unbedingten, unmittelbaren Zusammenhang des Stiches mit dem Würzburger Bilde.

Und befragen wir nach der älteren, sicher auf das Orléansbild zurückgehenden Gravüre, jene von Lorieux in der Galerie du Palais Royal, so erhalten wir die erfreulichste Bestätigung. Dieser Stich, 20,5 cm breit, 14,4 cm hoch, hat über dem Delphin des feindlichen Feldzeichens noch 1 cm Raum — er hat den Himmel, der dem Stich des Tardieu fehlt. Wir können keine bessere Bestätigung dafür bekommen, daß der Abweichung der oberen Bildgrenze bei Tardieu eine bewußte Berechnung zu Grunde lag.¹⁾

¹⁾ Der Lorieux'sche Stich ist künstlerisch geringer als der Tardieu'sche, sucht aber den Köpfen etwas mehr gerecht zu werden. Die öde Wirkung des reichlicher gegebenen Himmels bestätigt, daß Tardieu die Grenzen seiner Technik besser beurteilte.

In Gegenstand und Zweck ist unsere „römische Reiter Schlacht“ nun ohne Frage erkannt. Ehe wir aber endgültig eines wiedergefundenen Rubenswerkes uns freuen dürfen, müssen alle Lücken geschlossen werden, durch die noch die Wahrheit entchlüpfen könnte: es sind nur mehr zwei da, Atelierkopie oder moderne Fälschung.

Die erste Möglichkeit ist zunächst wenig wahrscheinlich. Ein Werk von so eng begrenzter Bestimmung wird kaum wiederholt worden sein. Die Möglichkeit verschließt sich völlig durch die genaue Untersuchung der Bildausführung. Die Merkmale der kühnsten malerischen Handschrift lassen den Gedanken an nachahmende Schülerhand nicht zu. Ich bin überzeugt, daß eine Nachprüfung durch Kenner zumal allen Parteien um den innersten Gruppenkern herum den Eindruck unmittelbarer genialer Niederschrift nicht absprechen wird.

Die zweite und ernsthaftere Möglichkeit ist die einer raffinierten Fälschung. Diese scheint einen Augenblick drohend zu werden, wenn man das Signalement einer 1823 an H. Brooksbank nach England verkauften „Constantinschlacht“, das Rooses im Oeuvre de P. P. Rubens III, p. 212 mitteilt, mit unserem Bilde vergleicht. Jenes — nur litterarisch bekannte — Bild ist auf Holz gemalt, 39 cm hoch, 67 cm breit. Unseres dagegen ist auf Leinwand gemalt, 47,5 cm hoch und 59 cm breit.

Die Verschiedenheit ist sehr beträchtlich und — soweit sie den Malgrund betrifft — noch nicht zugunsten des Würzburger Bildes. Es ist bekannt, daß Rubens kleinere Skizzen auf Holz zu malen pflegte und ebenso die Leinwand meist bei großen Stücken anwandte. Nun findet sich aber z. B. unter den großen Gemälden der Medicigalerie ein einziges, die Krönung der Maria von Medici, das dennoch auf Holz gemalt ist. Immerhin ein Beweis, daß Ausnahmen denkbar sind und daß der cyklische Zusammenhang mit Gleichartigkeit des Malgrundes nicht gleichbedeutend ist. Der Cyklus mag gewiß im ganzen auf Holz gemalt gewesen sein — aber auch nur der Cyklus kann hier mitreden; das an Brooksbank verkaufte Bild kann es aus folgenden Gründen nicht.

Die wichtigste bildliche Überlieferung der Constantinschlacht haben wir bisher im Stiche des Tardieu. In diesem Stiche verhält sich die Bildhöhe zur Breite fast genau wie 2 zu 3, nämlich 30,4 zu 47,1 — in der Wiedergabe bei Rooses (p. 223) 14,2 zu 21,8.

Jenes bei Rooses als echte Skizze aus Orléanschem Besitze erwähnte Bild entspricht dieser Proportion durchaus nicht. Nicht 39 zu 67, sondern 39 zu 58,5 oder 46,6 zu 67 würde entsprechen.

Das wäre nun an und für sich nicht entscheidend. Daß Stiche in andern Verhältnissen abschneiden, als ihr Vorbild, ist nicht unerhört. Entscheidend ist nur, auf welchem Wege diese Abweichung vom Vorbilde möglich wird. Zeichenfehler allergrößter Art, die alle Bildverhältnisse verzerren, dürfen dem sauberen Stiche des Tardieu gewiß umfoweniger zugetraut werden, als der des Lorieux in allen Details mit ihm übereinstimmt.

Wie also ist ein Ausgleich möglich? Da der Stich im Verhältnis bedeutend höher und schmaler als jenes 1823 verkaufte Bild ist, so muß — wenn wir annehmen, es habe dieses Stück dem Stecher vorgelegen — das Urbild niedriger

und breiter gewesen sein. Tardieu hätte von ihm aus zu dem Höhenverhältnis 2:3 nur gelangen können auf zwei Wegen — es wird sich aber zeigen, daß diese unmittelbar in die Unmöglichkeit hineinführen. Der erste ist: er hätte am oberen Rande beträchtlich anstücken müssen. Das wäre zunächst eine unerhörte Eigenmächtigkeit. Man versuche aber ruhig einmal, vom Oberteil des Stiches auch nur noch ein Geringes abzugeben: man gerät sofort in die wichtigsten Teile des Bildes. Die Flucht über die Brücke würde zerföhren, der Lichtstrahl ginge verloren, die ganze Komposition wäre platt gedrückt. Also die andere Möglichkeit: Er hätte in der Breite ein gutes Stück weggelassen. Er hätte also gerade Gestalten,



Lorieux sc.

gerade das was seiner Technik völlig entgegenkam, was seine Aufgabe war, einfach gestrichen. Diese Möglichkeit ist ebenso undenkbar wie die erste.

Wie verhält sich dagegen das Würzburger Bild? Es ist 47,5 cm hoch, 59 cm breit. Auch hier ist die Bildfläche anders als im Stiche zugeschnitten. Wie aber war hier der Ausgleich möglich?

Nach einer rein theoretischen Rechnung, auf die wir bei dem unbekannten englischen Bilde angewiesen sind, müßte unser Stück nicht im Verhältnis niedriger oder breiter, sondern höher oder schmaler als der Stich sein. Glücklicherweise dürfen wir hier praktisch vorgehen. In der Breite ist es genau gleich dem Stiche zugeschnitten: es ist höher. Der Stecher hat fortgelassen, und zwar nur was er fortlassen konnte, durfte, mußte — nicht Figuren, sondern freien Himmel, dem

die Linien fehlen. Schneiden wir unser Bild gerade in der Höhe unter der feindlichen Fahnen Spitze ab, so erhalten wir vollständig das Höhenverhältnis fast 2:3 des Stiches. Das Bild ist dann 39,8:59 cm groß.

Es konkurrieren also — wenn wir von des Lorieux verhältnismäßig sogar noch höherem Stiche ruhig absehen — um die Urbildlichkeit für den Stich Tardieus ein unbekanntes Bild, das — den Maßen nach — nicht zu ihm stimmt und eines in unseren Händen, das genau zu ihm stimmt!

Kein Zweifel, nach welcher Seite die Entscheidung fallen muß, kein Zweifel, daß, solange auch nur Tardieus Stich uns als Beleg gelten muß, das Signalement jenes englischen Bildes zur Konstantinschlacht selbst nicht stimmt. Der Stich des Lorieux spricht sogar noch deutlicher dagegen. Damit fällt auch die Schwierigkeit, die in der Verschiedenheit des Malgrundes liegt. Die Leinwand bleibt ungewohnt, aber wir sind nicht mehr unbedingt verpflichtet, Holz anzunehmen. Wir haben sogar nun, da zum ersten Male ein ganz den Stichen entsprechendes Bild in unseren Händen ist, das Recht, eine Ausnahme von der Regel für wohl möglich zu halten. Tritt aber gar noch eine andere literarische Urkunde hinzu, die jene Ausnahme behauptet, so wird geradezu aus dem Recht eine Pflicht. Eine solche Nachricht aber giebt Couchés „Galerie du Palais Royal“. Dort heißt es (von der Konstantinschlacht): *Esquisse de P. P. Rubens. Peinte sur toile.*¹⁾ Tatsächlich ist nach den Berichten dieses Galeriewerkes allein die Schlacht auf Leinwand gemalt worden. Der ungewohnte Malgrund wird damit nunmehr sogar zum Echtheitsbeweise.

Unser Bild ist obendrein unerkant in die Würzburger Sammlung geraten, und es ist übermalt worden: Beides spricht keineswegs für eine Fälschung. Ich bin sehr erfreut gewesen, als ich im Inventar der Wagnerschen Sammlung die Bemerkung fand, daß Karl Voll dieses Werk als „dem Rubens jedenfalls sehr nahestehend“ bezeichnet hat. Eine Fälschung ist höchst unwahrscheinlich.

Es ist auch gar nicht recht vorzustellen, wann sie hätte gemacht sein sollen. Doch nur in genauester Kopierung des Originals mit allen feinen frei andeutenden Stellen, die dann der Stich klar herausgebracht hat. Die Übermalung schiebt auch allein schon das Bild zeitlich zurück.

Nur ein sehr verdächtiges Aussehen würde es aber erlauben, den sachlichen Beweisen gegenüber, dem vollendeten Zusammenstimmen mit dem Stiche — im Gegensatz zu jenem auf Holz gemalten Bilde — der technischen Freiheit, der weise berechneten Abstufung der Ausführungsgrade, ja, wir dürfen sogar sagen, dem auffallenden, aber urkundlich bewiesenen Malgrunde — — alle dem gegenüber die Echtheit des Gemäldes zu bezweifeln.

Das Aussehen ist jedoch vorzüglich, und ich hoffe bestimmt, daß die Wissenschaft in unserem Bilde als dem bisher einzig nachweisbaren Urbild des

¹⁾ Erst während der Drucklegung ist mir auch die Maßangabe bekannt geworden, da das Werk von Couché mir persönlich nicht zugänglich war. Hauteur 1 Pied 2 Pouces, Largeur 2 Pieds. Auch dieses Maß stimmt nicht, auch nicht zu dem Lorieux'schen Stiche. Ich würde nicht den gleichen Nachdruck auf die Maße gelegt haben, wenn mir eine solche Unzuverlässigkeit selbst einem beigegebenen Stiche gegenüber rechtzeitig bekannt gewesen wäre.

Tardieu'schen wie des Lorieux'schen Stiches auch die echte verlorene Skizze des Meisters anerkennen wird.¹⁾

Wir dürfen uns sagen, daß wir im Original einen unmittelbaren Nachzügler jener großen Epoche der Rubens'schen Kampfbilder haben, aus der Bayern schon länger eine Anzahl bedeutender Stücke sein eigen nennen konnte.

Die dokumentarisch bewiesene zeitliche Nachbarschaft giebt sich in der kompositionellen Verwandtschaft am besten kund.

Auf der linken Seite der Münchener Amazonenschlacht fällt eine Gruppe athenischer Krieger, die soeben auf die Brücke stürmt, durch die selbständige künstlerische Bedeutung auf, die ihr in ihrem berittenen Führer zugewiesen ist. Mancher unbefangene Betrachter mag in ihm zunächst den Athenerkönig vermutet haben, den er dann doch bei genauerer Betrachtung in den wilden Kampfknäuel um die Fahne verwickelt findet.

Sein prachtvolles Roß würde sogar geradezu statuarisch wirken, wenn es nicht noch allzudeutlich vom Kampfesfeuer durchglüht wäre. Auch ist die Bewegung des Mannes selbst gerade noch lebhaft genug, um das fehlende Ziel seines Lanzenstoßes zu erfassen. Diese Gruppe voll hinreißender Energie des Vorwärtstümmens, unheimlich durch die vorwogenden Waffen und Zeichen, ist das Vorbild für den linken Heerhaufen des Würzburger Schlachtenbildes, ihr so stark hervortretender Führer der künstlerische Ahne des Constantin. Die gleiche suggestiv wirkende Waffenmasse, die gleiche Durchkreuzung ihres Linienstromes durch zwei schräg abwärts gesenkte Lanzen sogar — und endlich die gleiche Anlage der Hauptgestalt. Die Gruppe offenbart ihre eigentliche Macht erst hier, wo sie die Hauptaufgabe einer Darstellung übernimmt. Dabei mußten an der Figur des Führers dem besonderen Zwecke zuliebe allerdings die Arme in den Gegensinn übersezt werden. Ferner forderte der Begriff des Cyklus, der den Helden durch eine Reihe von Bildern verfolgt, diesen, wo ein Getümmel von Gestalten ihn umgab, als den geistigen Halt des größeren Zusammenhanges zu kennzeichnen. Die Gestalt wurde in erhabener Ruhe aufgerichtet, und das Roß nun unverkennbar zur monumentalen Basis.²⁾

Es kann nicht behauptet werden, daß die ganze Erscheinung dadurch sehr gewonnen hätte. Sie ist steifer geworden — ja, wenn irgendwo im Bilde es denkbar erscheint, daß der Meister unter Berufung auf die ältere Vorlage eine

¹⁾ Max Rooses hat in einer persönlichen Mitteilung, in der er bedingte Zweifel an der Echtheit unseres Stückes äußert, betont, daß von Rubens selbst zwei gleiche Stücke nicht abstammen könnten. Es heißt also: eigenhändig oder gefälst?

²⁾ Wenn Rubens Heinrich IV. in der Schlacht von Ivry als den entscheidenden Mitkämpfer darstellt, so hatte das seinen Grund gewiß in dem ganz anderen Sinne der Bestellung. — Die Beschreibung unter dem Tardieu'schen Stiche, der auch Rooses Oeuvre III, p. 211 folgt, läßt die beiden Kaiser persönlich gegen einander angehen. Daß dies auf einem Mißverständnis beruht, geht schon daraus hervor, daß in der „Niederlage des Maxentius“ (Wallace-Collection Rooses' pl. 224) der Gegenkaiser ebenfalls bekränzt und als Cäsar gekennzeichnet ist. Er fehlt in der „Schlacht“, wie Constantin in der „Niederlage“.

andere Hand zugelassen hätte, so wäre es allenfalls hier, wo entschieden eine Erstarrung vorliegt. Sehr wahrscheinlich ist es dennoch nicht. Nur ist der Stempel der Eigenhändigkeit natürlich viel deutlicher den Stellen aufgeprägt, an denen die Abänderungen der älteren Gruppe zutage treten, den kraftvoll gemalten Füßen der Krieger vor allem.

Der etwas zusammenhanglose linke Arm des Constantin erklärt sich in jedem Falle schon daraus, daß die normale Stellung, wie in der Amazonenschlacht, durch die Umdrehung verändert wurde. Die Wiedergabe in Kupferstich hat ihn getreulich festgehalten, und der Karton hat ihn ebenso gezeigt, wie aus der Bemerkung des Peiresc ja hervorgeht. (Vgl. oben S. 2.) Man erkennt nun, daß die Erklärung des wohlwollenden Freundes nicht stimmt. Der „verzeichnete“, „verrenkte“ Arm gehört bereits der Skizze an.

Sicher ist, daß zwischen dem Münchener und dem Würzburger Bilde eine Beziehung besteht, wie zwischen dem Fahnenkampf von Anghiari und der Löwenjagd, zwischen der Niederlage des Sanherib und dem Heldentode des Decius Mus: die innere Weiterwanderung einer Gruppierungsform, wie sie jener Zeit gerade eigen war, in der Rubens den Kopf voll hatte von rauschenden Bildern der Kampfesbewegung.

Wir haben aus der Spätzeit dieser so entscheidenden Epoche also wieder ein wichtiges Bild dieses Meisters gewonnen, von dem gewiß — trotz der ungeheuren Zahl seiner Werke — keines, das uns wieder geschenkt wird, überflüssig ist.

Vielleicht ist damit auch die Anregung gegeben, einen ganzen wertvollen Cyclus durch erneute Nachforschungen zurückzugewinnen.



Zur Museumsfrage.

Von Adolf Hildebrand.

Bei den verschiedenen Artikeln, die in diesem Frühjahr in den M. N. N. über die Münchner Museums-Zustände erschienen sind, war es für den unbefangenen Leser auffällig, daß den entscheidenden Fragen immer ausgewichen wurde.¹⁾

Man tadelte Mehreres bei der Aufstellung im hiesigen Nationalmuseum, um die Aufstellung durch Künstler an und für sich in schlechtes Licht zu setzen und warf dabei gar nicht die Frage auf, ob bei Aufstellungen durch Kunstgelehrte sich nicht ebenfalls Mißstände herausstellen, wenn auch anderer Art; und ferner, ob die gesamte Aufstellung im Nationalmuseum besser ausgefallen wäre unter der Leitung eines Kunstgelehrten. Man ventilierte gar nicht die Frage, ob nicht jedes Museum von Natur einen Kompromiß bedeute, bei dem dies oder jenes Interesse immer zu kurz kommen müsse, und ferner, was wohl die Hauptfrage wäre — welchem Interesse in erster Linie ein Museum überhaupt zu dienen habe. Man tat stillschweigend so, als verstünde es sich von selbst, daß das kunsthistorische Interesse das maßgebende für Museen sei. Kunstwerke werden aber doch weder geschaffen noch aufbewahrt, um einen Wissenszweig in der Kultur zu bilden, sondern um die Seele durch die Sinne zu ernähren. Und Museen werden errichtet, um möglichst vielen diese Nahrung zu bieten. — Man eiferte gegen den zu großen Einfluß eines bestimmten Künstlers, anstatt gegen die Kunstgelehrten, die sich neben ihm zu wenig Geltung zu verschaffen wissen. Man unterschied nicht zwischen der Fähigkeit des Kunstgelehrten, Werke nach Zeit und Schule zu bestimmen, über ihren Marktwert und ihre Käuflichkeit au fait zu sein und der ganz anders gearteten Fähigkeit, Kunstwerke richtig und mit Kunstsinne aufzustellen. Man frug sich dabei nicht, ob diese sehr verschiedenen Ansprüche, die ein Museum an seinen Leiter stellt, durch die fachmännische Ausbildung der Kunstgelehrten naturgemäß erfüllt werden, sozusagen von Berufswegen oder ob dies, wenn es tatsächlich da oder dort geleistet worden sein sollte, nicht immer nur die Folge einer individuellen und gewiß seltenen Beanlagung sein kann.

Man erledigte die offene Frage, ob es tunlich sei, in einem Saal bedeutende Werke zusammen zu hängen ohne Rücksicht auf Zeit und Schule, indem man eine Anzahl Bilder, die sich gegenseitig weh tun, als Stichprobe aufführte, als wenn damit der Beweis erbracht wäre, daß sich überhaupt keine Bilder vertragen, die nicht aus einer Schule und Zeit stammen.

¹⁾ Das Jahrbuch wird in diesen wichtigen Fragen verschiedene Urteile bringen. Im Frühjahr wird Corradi Ricci über die Zukunft der Tribuna an dieser Stelle sprechen.

Man bedachte nicht, daß zwischen den großen Geistern der verschiedensten Zeiten und Länder immer noch ein größerer, lebendigerer Zusammenhang besteht als zwischen jedem einzelnen von ihnen und den Mittelmäßigen seiner Zeit, wenn man vom künstlerischen und nicht vom kunsthistorischen Standpunkt ihre Werke ansieht. Man bedachte nicht, daß es künstlerisch wichtiger ist, gerade diesen Zusammenhang vor Augen zu führen, als die Gegensätze des zeitlichen und nationalen Gewandes in den Vordergrund zu stellen.

Warum sollen wir nicht z. B. Porträts in ihren größten Vertretern aus verschiedenen Zeiten nebeneinander sehen? Würden wir so über die Spannweite dieser Großen und über ihre gemeinschaftlichen Züge nicht weit mehr Aufschluß erhalten, als wenn jeder nur neben mittelmäßigen Zeitgenossen zu sehen ist? Und ebenso könnten ja auch Bilder zweiten und dritten Grades ausgesucht und zusammengestellt werden, um ihren Wert auf diese Weise viel mehr zur Geltung kommen zu lassen als im Wust der Masse. Wäre es deshalb nicht sehr wünschenswert, wenn jede Galerie einen Raum sich reservieren würde, um abwechselnd Bilder zusammen zu stellen, die ein gemeinschaftliches Interesse in Anspruch nehmen und deren Vergleich höchst lehrreich und künstlerisch interessant wäre. Man hätte dann die Annehmlichkeit, in einem Saale beisammen eine kleine Galerie zu finden, die in ihrer Auswahl sowohl künstlerisch als auch kunsthistorisch etwas Besonderes zu sagen hätte und wo man der Massenvertilgung ganz enthoben wäre. Bei dem Wechsel der Gesichtspunkte, die dabei möglich wären, ließen sich solche Ausstellungen mit geistigen Exkursionen vergleichen, welche interessante Fragen aller Art beleuchten. Welche anregende Aufgabe wäre damit gestellt? Ja, ich gehe noch einen Schritt weiter und komme damit auf den eigentlichen Zweck meiner Zeilen.

Ich halte es für einen großen Schaden für die heutige Kunstentwicklung und ihre Beurteilung, daß alles, was heutzutage hervorgebracht wird, niemals neben alten Sachen zu sehen ist und damit alle gesunde und allgemeine Kritik wegfällt.

Dem Künstler ist es unmöglich gemacht, von solchen Vergleichen zu lernen und die Stichhaltigkeit seiner Arbeit neben den Alten zu prüfen, und ebenso kann das Publikum niemals solches Nebeneinander erleben und dadurch seinen Masstab festigen. Im Gegenteil, das Neue wird ängstlich zusammengehalten, kleine, winzige Unterschiede und Unterschiedchen erscheinen wie gewaltige individuelle Züge und Gegensätze oder alles wird gemessen an den jüngsten Bestrebungen der Majorität und was da nicht dazu gehörig, wird schon als abseits der Gegenwart angesehen. Kurzum, Maßstäbe und Urteile bilden sich bei dem nahen Horizont so falsch aus, daß sie schon nach wenigen Jahren unverständlich sind. Das kommt alles von dem Mangel einer breiteren, allgemeineren Kritik, die nicht mit Jahren rechnet, sondern mit Jahrhunderten.

Auch nimmt die bildende Kunst darin eine ganz isolierte Stellung ein. Der Musiker muß es sich wohl gefallen lassen, daß sein Werk neben Bach oder Beethoven gehört wird und der heutige Dichter kann es auch nicht ändern, daß man gleich neben seinem Gedicht eines von Goethe etc. aufschlagen kann. Auch der Architekt muß neben einem alten Bau etwas hinstellen und sich die Kritik gefallen lassen.

Warum wird denn die bildende Kunst so ängstlich gehütet? Will man sich in

Illusionen wiegen oder fürchtet man, daß zuviel unter den Tisch fallen würde? Schafft man sich ja in den Kunstausstellungen so schon eine separate moderne Welt, in der vor den früheren Zeiten Versteckens gespielt wird.

Wäre es nicht höchst verdienstlich und segensreich, wenn in einem solchen reservierten Saale der Galerie die Möglichkeit gegeben wäre, moderne Werke neben alten zeitweise auszustellen, so z. B. auch die für den staatlichen Ankauf bestimmten Werke etc. etc.?

Wäre das eine so unmögliche Einrichtung für ein Museum und würden dadurch die Sammlungen und ihre Gefangenen nicht viel lebendiger in die Gegenwart und in das Bewußtsein hineinragen, ein lebendiger Austausch zwischen früher und jetzt?



Der Perseus des Cellini in der Loggia de' Lanzi zu Florenz und der Perseusbrunnen des Friedrich Sustris im Grottenhofe der Residenz zu München.

Von Ernst Baffermann-Jordan.

Der Gedanke, gerade die Figur eines Perseus auf den Platz der Signorie in Florenz zu stellen, ging von Cosimo I. aus, wie Cellini in seiner Vita bemerkt. Donatellos Judith sollte unter der Loggia ein Gegenstück erhalten, dem Siege weiblicher List über die Sinne des Mannes sollte wohl der Triumph des Mannes über das Weib und seinen Reiz entgegengesetzt werden. Anregungen aus der klassischen Literatur mögen dabei durch die Bekanntschaft mit antiken Kunstwerken gefördert worden sein, vielleicht gaben gerade die beiden Gemmen den Anstoß, die sich noch heute im Museum zu Florenz befinden¹⁾. Die Idee ist für die Renaissance neu, und auch die Antike scheint nur wenige statuarische Werke²⁾ derart besessen zu haben. Außer Gemmen, vielleicht auch Münzen, mag Cellini noch andere Perseusdarstellungen gekannt haben, vorbildlich aber ist jedenfalls keines dieser Werke für ihn geworden: seine Perseusdarstellungen — das WachsmodeLL und die Bronzestatuetten im Bargello ebenso wie die Statue auf der Piazza — sind von jenen der Antike unabhängig.

Alle drei stellen die vollendete Tat dar, wie dies auch von Myrons Statue auf der Akropolis überliefert ist, während für die Antike sonst meist die Tötung oder die Folgen der Tat am interessantesten waren. Das WachsmodeLL von 1545 (Abb. 1) erscheint als die glücklichste Lösung für eine Figur dieser Größe³⁾ oder bis wenig unter Lebensgröße. Format und Material entsprechen in gleicher Weise Cellinis Anlagen und Können. Perseus hat soeben das Haupt der Medusa vom Rumpfe getrennt und hält es weit von sich, um von dem giftigen Blute nicht getroffen zu werden. Dabei betrachtet er mit Neugier, Graußen und Befriedigung den geköpften Körper, der sich zu seinen Füßen windet, und vermeidet zugleich den Anblick des todbringenden Hauptes. Nur bei dieser der drei Cellinischen Arbeiten ist durch die Blickrichtung des Perseus die Verbindung zwischen Medusa

¹⁾ Abgebildet zugleich mit andern antiken Perseusdarstellungen bei Svoronos und Barth, Die Funde von Antikythera, S. 22 und 24. Siehe auch Roscher, Lexicon der griech. und röm. Mythol., 49—50 Liefgr., 1986 ff.

²⁾ Vgl. Furtwängler, Meisterwerke, S. 382 ff. Eine antike, stark restaurierte Statue im Palazzo Lanti in Rom scheint eher eine nach Cellinis Vorbild ergänzte Antike als eines der Vorbilder für Cellinis Statue zu sein. Bracci, Mem. degli incisori, Florenz 1789, II, Suppltafl. 3; Reinach, Rép. de la statuaire, II, 508, 4.

³⁾ 50 cm Höhe, ebenso die Bronzestatuetten.

und Perseus gegeben, während bei der Bronze statuette und der Statue der Körper zu Maßstäb — in der gleichen unglücklichen Komposition wie beim Modell — zur Basis für den Perseus und zum Kapitell für den Pfeiler herabgewertet wird.

Es ist nicht anzunehmen, daß das Modell ursprünglich als Entwurf für eine Brunnenanlage gedacht war. Bei dem Modell fehlte das Wasser aus dem Haupte, das den Modellkörper zu treffen, so das darunter etwa gedachte Becken, und das bei der Brunnenanlage zu spielen. Die Blugerinnung ist hier nicht einmal an-



Abb. 1. Benvenuto Cellini. Wachsmo-
dell, Bologna.

gedeutet. Der blutige Gedanke entspricht so wohl der Kunst der Spätrenaissance, daß er hier kaum aufgetaucht sein, wenn wir auch keine Nachricht mehr darüber haben.

Wie das Wachsmo-
dell, so ist auch die Bronze statuette (Abb. 2) durch eine nicht zu häufige Verwandtschaft des Standmotivs mit Donatellos David verbunden, einem Werke, das dem Cinquecento als klassisch galt, und einem Meister, den Cellini besonders verehrte. Bei der Bronze statuette ist der Kopf des Perseus

seins erheben, das Haupt der Medusa wenig ängstlich weggestreckt, diese selbst auf ein hohes, straff gefülltes Kissen gelegt, das den Eindruck der Standfestigkeit der ganzen Figur keineswegs erhöht, umsoweniger, als hier wie bei den beiden andern Figuren des Cellini der linke Fuß des Perseus auf den Körper der Medusa gesetzt ist.

Bei der Statue (Abb. 3) wirkt der Medusenkörper besonders unglücklich, da der hohe Standpunkt — heute noch der ursprüngliche — den Rumpf überhaupt



Abb. 3. Benvenuto Cellini. Bronzeplastik.
Florenz, Bargello.

unverständlich erscheinen läßt, besonders von vorn, weniger von der Loggia aus, wo der Betrachter höher steht und die Schönheit des reich durchgebildeten Rumpfes und des herabhängenden Armes erkennen kann. Schon Cellini spricht von der Medusa als von einer „femmina scontorta“, einer „difficile eretta figura“. Der Erklärungsversuch, in dem verdrehten Knäuel der Glieder eine Darstellung

der Todeszuckungen zu sehen, ist wohlgemeint, aber unbefriedigend und nicht überzeugend. Wahrscheinlicher ist, daß die Schwierigkeit, den liegenden Körper in voller Entwicklung mit dem stehenden zur Gruppe zusammenzuschließen, den Kleinplastiker Cellini dazu bestimmte, den Körper der Medusa an der Komposition überhaupt nicht teilnehmen zu lassen, sondern lediglich als Statuenbasis zu verwenden. Gußtechnische Schwierigkeiten mögen mitgesprochen haben, denn die Medusa ward zuerst, 1546, wie ein Versuchsstück gegossen, drei Jahre später erst der Perseus, und am 27. April 1554 wurde die Statue unter der Loggia enthüllt.

Als stünde er vor Polydektes und dem Volke von Seriphos, so drohend hebt Perseus das blutige Haupt empor, um alle, die es erblicken, auf dem weiten Platze zu versteinern. Aus einiger Entfernung wirkt die Figur groß und stark und aus dem Sockel herrlich hervorgewachsen; bei näherer Betrachtung aber erscheint vieles hohl und pathetisch und manches unglaublich.

Vor allem stört die unglückliche Vereinigung von Manierismus und Eklektizismus, wie sie an einem Werke der Malerei kaum je gefunden wird. Wie reizend ist die Statuette in ihrem reinen, leisen Manierismus! Auch bei der Statue der trotz des hohen Standortes viel zu kleine Kopf, der durch die kleinliche Frisur und den koketten, stark detaillierten Helm nicht wesentlich natürlicher erscheint, auch hier die langen Glieder und der kurze Rumpf. Aber um der Gestalt Heldenmäßigkeit zu geben, sind besonders die Arme athletisch gebildet und die Hand- und Fußgelenke kolossal: Michelangelos David stand zu nahe der Loggia, als daß nicht Cellini an derselben Klippe hätte Schaden nehmen sollen, die schon Cellinis Gegner Bandinelli mit seinem Herakles scheitern ließ und später auch Ammanati gefährlich werden sollte. Wundervoll ist der Rumpf durchgebildet in seiner herrlichen Nacktheit, und doch – halb um das Spiel der Muskeln zu betonen, halb um die Furcht des Goldschmiedes vor den gewaltigen Flächen zu meistern – zieht sich ein Schwertband von der rechten Schulter zur linken Hüfte. Oder soll es nur das Tragband für Cellinis Namen sein? Kein Meister bis ins neunzehnte Jahrhundert hat je so eitel signiert.

Am Sockel zeigt sich Cellini ganz als erprobter Meister der Kleinkunst. Die Ornamente sind fast goldschmiedmäßig behandelt in einem frühen, tändelnden Barockstil, der manchmal an quattrocentistische Formen gemahnt. Die Nebenfiguren des Mythos: Danae und Jupiter, Athena und Hermes, die bei antiken Perseusdarstellungen oft gleichwertig neben den Hauptpersonen erscheinen, sind in die Sockelnischen verwiesen; darunter in Relief die Befreiung der Andromeda. Die vier Bronzestatuetten in ihrem reinen römischen Manierismus, dem wundervollen Materiale, das durch jahrhundertelangen Aufenthalt im Freien und stetes Angefaßtwerden eine unvergleichliche Patina erhalten hat, gehören zum besten von dem leider wenigen, was uns von Cellinis Werken geblieben. Drei Figuren sind nackt und von schönster, sorgfältigster Durchbildung; die antike Nacktheit des Hermes und die unantike der Athena ist durch Beischriften motiviert. Auf die Schwächen des Andromedareliefs hat schon Hildebrand¹⁾ hingewiesen.

¹⁾ Problem der Form, S. 75. Das Originalrelief jetzt im Bargello, an Ort und Stelle eine Bronzekopie.



Abb. 3.

BENVENUTO CELLINI
PERSEUSSTATUE IN DER LOGGIA DE' LANZI ZU FLORENZ

Das Thema, das Cellini in seinem Perseus angeschlagen, wurde von gleichzeitigen und späteren Künstlern variiert und gesteigert. Eine Weiterbildung stellt auch die Zeichnung (Abb. 4)¹⁾ dar, die sich anfangs der achtziger Jahre bei dem Antiquar Castellani in Rom befand. Daß dieses allerdings italienische Blatt nicht von Cellini selbst herrühren, am allerwenigsten aber eine Vorstudie zum Perseus sein kann, braucht heute kaum mehr bewiesen zu werden. Zwar wissen wir über Cellinis zeichnerische Handschrift so gut wie nichts, daß aber ein Künstler, der vor allem für die Kleinkunst entworfen hat, so nicht gezeichnet haben kann, ist an sich selbstverständlich. Die paraphenartige Strichführung weist auf einen Be-

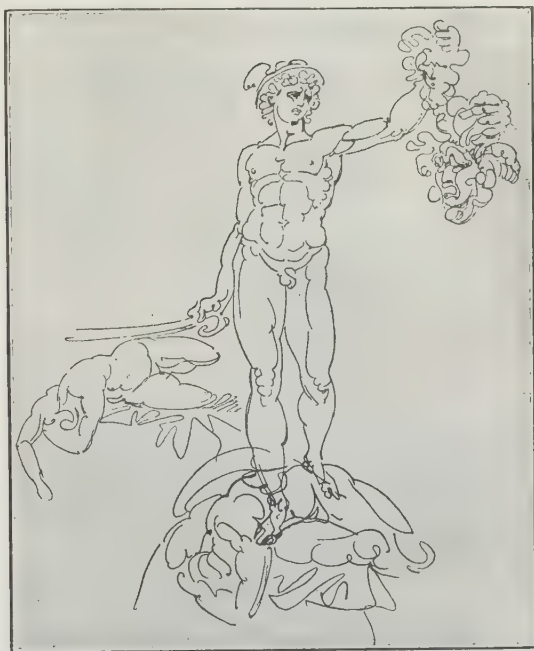


Abb. 4. Handzeichnung eines unbekannten Italieners.

herrscher großer Formen. Aber auch der Stil geht weit über das hinaus, was Cellini im Perseus gegeben. Der Barock, der bei Cellinis Statue nur erst leise sich regt, äußert sich hier fast stürmisch. Die statuariische Ruhe ist aufgegeben, in lebhaft bewegter Haltung schreitet Perseus mit dem erhobenen Medusenhaupt, das er unbedenklich anblickt, dem Beschauer entgegen. Alle kleinlichen Züge wie das Schulterband und die Details am Helme sind vermieden und würden wohl

¹⁾ Grolier in l'Art, Paris 1880, S. 302 ff; Plon, Tfl. 82. — Für unsere Betrachtung ist es belanglos, um den wievielten Entwurf eines Unbekannten es sich hier handelt, oder ob das Blatt vielleicht nur die Wiedergabe einer Erinnerung ist an früher Gesehenes oder Entworfenes. Jedenfalls ist an einen ersten Entwurf kaum zu denken.

auch in der Ausführung nicht mehr aufgetreten sein. Schließlich sind auch die Proportionen und die derbere Muskulatur wesentlich barocker als bei Cellini. Am meisten jedoch interessiert der Körper der Medusa: er ist, besonders im zweiten Entwurfe, gut geglückt und trotz der nicht eben einfachen Lage vollkommen verständlich. Hierin liegt der wesentlichste Fortschritt zwischen der Zeichnung und Cellinis Statue, hier vor allem konnten Weiterarbeit und Fortschritt späterer Künstler einsetzen.

Der Amsterdamer Frederik Sufris kam anfangs der sechziger Jahre des 16. Jahrhunderts als junger Künstler nach Florenz und wurde Schüler Vasaris. Cellini lebte noch und viele der Meister, deren er mehr oder minder wohlwollend in seiner Vita gedenkt; sein Perseus stand in hohem Ansehen und bildete das Gegenstück zu Donatellos hochberühmter Judith, bis diese 1582 durch Giovanni da Bolognas Raub der Sabinerinnen nach der Schmalseite der Loggia verdrängt wurde.

Was Friedrich Sufris, der unter diesem Namen in der Kunstgeschichte allmählich bekannter wird, in zehnjährigem Verkehr mit Künstlern und Kunstwerken von Florenz und auf Reisen nach Rom und Oberitalien gelernt, bewies er, als Herzog Wilhelm V. von Bayern ihn 1573 nach Landshut berief, um durch ihn die Burg Trausnitz umbauen und neu ausstatten zu lassen. Von 1573 bis zu seinem Tode 1599 war Sufris dann in München der erste und leitende Künstler des herzoglichen Hofes und ist als solcher der Erbauer der Michaelskirche und des Grottenhofes der Residenz geworden.

Betrachten wir, was von den Werken des Sufris noch erhalten, so liegen fast überall Vergleiche nahe mit dem, was er in Italien als Neuschöpfung antraf oder dort entstehen sah. Vasaris Plafonds im Palazzo Vecchio und den Uffizien, Plafonds des Palazzo de' Diamanti in Ferrara erstehen in veränderter Form auf der Trausnitz von neuem, eine Marmorschranke im großen Saale des Palazzo Vecchio wird zur Holztüre im Rittersaale der Trausnitz, Wandgemälde dieser Burg sind von Veroneses Fresken in der Villa Mafer angeregt, die Kirche Gesù, die Sufris in Rom noch unvollendet sah, wird zur Michaelskirche in München und im münchener Grottenhofe finden wir einen florentiner Muschelbrunnen, den Merkur Giovanni da Bolognas wieder und schließlich einen Perseusbrunnen (Abb. 5 u. 7) mit Cellinis Figur. Scheinbar wenigstens, denn ein Vergleich zwischen beiden Perseusfiguren kann, zugleich für viele andere Beispiele, beweisen, daß oft kaum mehr als das bloße Motiv die italienischen Vorbilder mit den Werken des Sufris verbindet.

Ein glücklicher Zufall hat uns einen Entwurf¹⁾ des Sufris zum Perseus-

¹⁾ Aus der Sammlung J. v. Hefner-Altenack 1904 von der kgl. Graphischen Sammlung in München erworben, Invent. Nr. 38871. Wegen seiner späteren irr tümlichen Unterschrift wurde das Blatt dem Christoph Schwarz zugeschrieben, der Perseus aber ist geradezu als „Kanon der Candidischen Kunstweise“ bezeichnet worden (Rée, *Candid*, 1885, S. 89 u. 93), in oft geübter Verkenntung wesentlicher Unterschiede zwischen Candids Kunst und jener des Sufris: Candid studiert die Hochrenaissancemeister selbst und arbeitet als Eklektiker, Sufris lernt im wesentlichen an seinen Zeitgenossen und ist darum Manierist. Sufris und Candid stehen sich um 1590 in München ähnlich, nur friedlich gegenüber wie zur gleichen Zeit in Bologna die Carracci als Eklektiker den manieristischen Niederländern und Italienern.



Abb. 5.

FRIEDRICH SUSTRIS
PERSEUSBRUNNEN IM GROTTENHOF DER MÜNCHENER RESIDENZ

brunnen erhalten (Abb. 6). Dieser Entwurf enthält noch manche mit dem Perseus des Cellini verwandte Züge, gibt eine noch glücklichere Lage des Medusenkörpers als die Zeichnung bei Castellani, erfährt aber erst in der Ausführung des ganzen Brunnenwerkes die letzte und höchste Steigerung.

Schon die Aufgaben waren für Cellini und Sustris verschieden: dort sollte eine Kolossalstatue des Medusenhaupt aus der Loggia auf den größten Platz der



Abb. 6. Friedrich Sustris.
Entwurf zum Perseusbrunnen im Grottenhofe der münchener Residenz.

Es ist hier nicht die Stelle, meine Zuweisung des Brunnenentwurfes an Sustris im einzelnen zu begründen. Abgesehen von den Zeichnungen des Sustris, auf die ich schon früher aufmerksam machte (Dekor. Malerei, S. 83 u. 93), möchte ich hier zum erstenmale auf zwei weitere gezeichnete Blätter dieses Meisters in der Graphischen Sammlung in München hinweisen, auf die Skizze zu einem der achteckigen Plafondgemälde im Rittersaale der Trausnitz, die Folter darstellend (Halm'sche Sammlung, Suppl.-Bd. Blatt 17, Inv. Nr. 32192), und auf den Entwurf zu einem der ovalen Gewölbebilder in der Grottenhalle, Götter und Göttinnen auf Wolken, um Herakles und Mars gruppiert (Inv. Nr. 9214).

Stadt Florenz hinausrecken, hier handelte es sich um eine unterlebensgroße dekorative Brunnenfigur als Mittelpunkt des „schönen Gärtchens“ der münchener Residenz, das nur dem Privatgebrauche des Fürsten dienen sollte und heute noch, fast im Mittelpunkte einer Großstadt gelegen, eine Stätte größten Friedens geblieben ist.

Trotz der verschiedenen florentiner Erinnerungen ist das Gärtchen, wie Sustris es geschaffen, viel mehr venezianischen¹⁾ als florentiner Charakters, und seinem intimen Reize sollte auch der Perseusbrunnen entsprechen, dessen Statue nur im Sustrischen Entwürfe noch eine gewisse Tendenz zu monumentaler Haltung verrät.

Die heroische Nacktheit ist geschwunden. Perseus trägt die römische Lorica, an den Achseln mit Löwenköpfen, vor der Brust mit einer Maske verziert, eine Tracht, die von der Vasari'schule und den römischen Manieristen bevorzugt wurde, denen die über den Körper modellierte Rüstung interessanter war als dieser selbst. Der Flügelhelm ist unverziert, die Sandalen ungeflügelt; eine Schwertscheide hängt am Schulterbande. Die Proportionen sind, wie stets bei Sustris, manieristisch überschulank, die Körperlänge steht zur Kopflänge in unnatürlichstem Verhältnis. In schöner, runder Geste hebt Perseus den Kopf der Medusa, deren Antlitz nach links gewandt ist, hoch empor, — ein triefendes Haupt, dessen Schlangenhaar sogar von Blute fließt. Perseus hat den Blick in der Richtung gesenkt, in der ein starker Strahl aus dem Rumpfe der Medusa spritzt, der Zug der ganzen Komposition ist, wie der Fluß des Wassers, nach abwärts gerichtet und besonders betont durch den schlaff herabhängenden linken Arm der Medusa, durch das senkrecht aus dem Kopfe herabfallende Wasser und schließlich durch die Linien des schlanken Sockels, in denen sich die lebhafteste Erinnerung an Cellinis Sockel spiegelt. Der rechte Arm und das rechte Bein der Medusa aber deuten leise die Wagrechte an und bereiten auf die feinen Horizontalen des Sockels und auf die kräftige, schwere des Brunnenbeckens vor.

Auf dem Wege vom Entwurf bis zur Ausführung hat das Werk eine Steigerung und Ausgestaltung erfahren, die viel bedeutender ist, als der erste Eindruck glauben läßt. Die Urkunden, die den geistigen Urheber des Werkes wie so oft verschweigen, nennen uns die ausführenden Künstler: der münchener Goldschmied Georg Mair modellierte die Figur, den Guss besorgten Dionys Frey und Bartholomäus Wenglein. Die Namen an sich interessieren wenig, wenn auch Mair und Wenglein später als die ausführenden Meister bei der Krumper'schen Patrona Bavariae an der Residenzfassade genannt werden. Wichtiger ist, zu wissen, was übrigens auch der Augenschein lehrt, daß den münchener ebenso wie den florentiner Perseus Goldschmiede modellierten, nur daß der münchener Künstler seiner kleineren Aufgabe gewachsen war, während die Riesenmaße Cellinis Kräfte überschritten. Daß der niederländisch-italienische Entwurf eine deutsche Überarbeitung erfuhr, lehrt gleichfalls eine genauere Betrachtung der Brunnenfigur im Grotten-

¹⁾ Burckhardt, *Gesch. d. Ren. in Italien*, § 128, macht auf die Bedeutung des Gärtchens schon aus dem Grunde aufmerksam, weil venezianische Originalanlagen sogar wie nicht erhalten sind. — Die alten Abbildungen des Grottenhofes, wie sie z. B. Diesel, *Erlustigende Augenweide*, III. Tfl. 6 u. 7, gibt, sind, besonders in der Wiedergabe des Statuenschmuckes, sehr willkürlich.



Abb. 7.

FRIEDRICH SUSTRIS
PERSEUS IM GROTTENHOF DER MÜNCHNER RESIDENZ

hofs. Nicht nur die Proportionen des Perseus werden gedrungener, verlieren wenigstens etwas ihre Sustris'sche Überschlankheit, auch der Sockel wird gekürzt, die bronzene Brunnen'schale breiter und zu dem unteren großen Marmorbecken in vollendete Harmonie gesetzt.



Abb. 8. Friedrich Sustris.
Medusenhaupt vom Perseusbrunnen der münchener Residenz.

Das geschlossene Motiv des Sustris'schen Entwurfes ist vollends aufgegeben. Die Gestalt des Perseus, frei und leicht, doch ohne alle dramatische Pose in den Hüften bewegt, schreitet in zwangloser Weise über den Leib der Medusa herab und verstärkt dadurch die Abwärtsbewegungen der ganzen Komposition. Die schon auf dem

Entwürfe schön angedeutete Bewegung des linken Armes mit dem Medusenhaupte ist vollkommen gelungen, die Haltung des bewehrten Armes erst in der Ausführung geglückt, auch das Schwert jetzt leicht geneigt (statt erhoben. Beide Häupter sind annähernd in die gleiche Blickrichtung gebracht; das Medusenhaupt (Abb. S.) ist von großer Schönheit. Wer vermag zu sagen, wieviel Erinnerung an Leonardos Medusenhaupt hier noch lebendig ist, das Sustris in Florenz noch im Besitze des Großherzogs gesehen haben wird? Der jetzt durch öftere Veränderung der Mündungsröhren zu reichlich, zu kräftig und seitwärts springende Strahl stört die Geschlossenheit der Komposition und entspricht, wie der Entwurf lehrt, keineswegs den künstlerischen Absichten des Sustris. Der sehnig-straffe Körper des Perseus und die Muskelrüstung sind mit größter Sorgfalt und Feinheit durchgebildet, das formzerstreichende Tragband über der Schulter ist weggelassen. Rein goldschmiedmäßig sind vor allem das Beiwerk an Rüstung und Sandalen sowie die Schlangen des Medusenhauptes durchgeführt. Dem in bewußtem Gegensatz zum Perseus — weichmodellierten Medusenrumpfe sind die konstruktionsverhüllenden Draperien fast ganz genommen und der Körper ist im Tode weit mehr zusammengefunken, und damit die Horizontale des Entwurfes verlassen.

Daß Sustris auch über der Ausführung der Gruppe gewacht, geht aus vielen Einzelheiten hervor, wie aus der ganz niederländischen Gestaltung des Perseuskopfes mit dem leichten Schnurrbarte und den Ansätzen eines Backenbartes. Charakteristisch ist auch die rechte Hand der Medusa, deren dritter Finger in feinem, ächt Sustrischem Manierismus leicht über den vierten Finger geschlagen ist.

Ganz aufgegeben ist der Cellinische Sockel und durch einen Bronzefelsen ersetzt, auf dem der Medusenkörper ungezwungen gelagert werden konnte. Derartige Bronzefelsen haben bei anderen, jetzt verlorenen Brunnenwerken dieser Zeit in der münchener Residenz ungeheure Dimensionen angenommen, bei dem Perseusbrunnen scheint es das einzige, was an diesem hohen Kunstwerke beanstandet werden kann: der Felsen liegt schwer und groß in der Schale und scheint den Baluster des Beckens übermäßig zu belasten. Etwas wie deutsche Renaissancefreude an Verwendung von Kristallen und Handsteinen in Werken der Hofkunst scheint sich auch darin zu äußern.

Die Brunnenchale und der Baluster sind mit phantastischen geflügelten Masken und mit Guirlanden in Sustris' Charakter verziert, die Form des Ganzen geht nicht auf florentiner, wohl aber auf venezianische Vorbilder zurück, im Grunde genommen auf venezianische Trinkschalen, deren Glasstil öfters auch von deutschen Goldschmieden¹⁾ übernommen und überarbeitet worden ist.

Auch der münchener Hof besaß einst reiche Schätze an deutschen und italienischen Kleinbronzen des 15. und 16. Jahrhunderts, von denen heute so gut wie nichts mehr erhalten ist. Wir kennen die Ursache dieses Verlustes aus einer Tagebuchnotiz des Kurfürsten Karl Albrecht: „Den 14. 10^{ber} 1729 ist um 6 Vhr in der fruhe eine grausambe brunft in meinen neu angebauten Zimmern in der Residenz entstanden,

¹⁾ Ein interessantes deutsches Skizzenblatt, das an Formen von Trinkschalen das Ineinanderfließen des Glasstiles u. des Metallstiles zeigt, in der Graphischen Sammlung in München, Inv. No. 38942.

hey welcher trey Zimmer Völlig verbrunnen, Vnd der Haus Schatz kimerlich erettet worden, das so genandte cabinet de bronze ist mit allen alten Von glockspeis gegoffenen Figuren in rauch aufgangen, deren die meiste Zerschmolzen, etliche dannoch erkandtlich waren . . .“ Aber auch von den großen dekorativen Bronzewerken, die noch zu Beginn des Dreißigjährigen Krieges München und die Residenz schmückten, ist manches und vielleicht gerade vom Besten später zugrunde gegangen. Umso dankbarer müssen wir einem gütigen Geschick für das Erhaltene sein, vor allem für ein Werk von der Vollendung, wie es der Perfeusbrunnen ist, und wir dürfen umso eher hoffen, daß uns der Leser verzeiht, wenn wir bei diesem einen Werke länger verweilen.

Man würde Cellinis Kunst unrecht tun, wollte man sie nach der Perfeusstatue in der Loggia einschätzen. Cellini konnte das Versprechen nicht halten, das er dem Herzog Cosimo gab, die Statue noch dreimal so schön zu machen als das WachsmodeLL. Die Achtung aber vor dem Können und der Vielseitigkeit des Friedrich Iustis muß nur steigen, wenn wir — endlich — den Perfeusbrunnen bei der Betrachtung seines Werkes nicht übergehen, sondern zu den edelsten Schöpfungen des Meisters und seines Kreises, ja der ganzen münchener Renaissance rechnen.



Anadyomene.

Von Georg Habich.

Im Programm dieses Jahrbuchs liegt es, das mancherlei Gute, das an alter Kunst in München und sonst in süddeutschem Privatbesitz verborgen ist, ans Licht zu ziehen. Diese löbliche Absicht veranlaßt uns, mit einigen Worten auf einen kübschen kleinen Aphrodite-Torso hinzuweisen, der sich in der Sammlung des Herrn Dr. E. Bassermann-Jordan in München befindet. Nicht als ob besondere archäologische Probleme sich daran knüpften. Lediglich die reife Schönheit der Form, die reizvolle, vortrefflich auf die Qualität des Marmors berechnete Behandlung und die köstliche Unberührtheit der Oberfläche, alles freilich künstlerische Qualitäten, die gegenwärtig nicht überall hoch im Preise stehen, rechtfertigen die Veröffentlichung.

Nur 23 cm. mißt das Fragment in der Höhe. Der Marmor ist ein feiner, stark kristallinischer, transparenter Stein, dem parischen ähnlich. Der rechte Arm war, nach dem Bruch zu urteilen, hoch erhoben, der linke Oberarm bewegte sich nach vorwärts. Eine bis zur Hüfte heraufreichende Bruchstelle am linken Oberschenkel, die oben spitz verläuft, deutet auf eine Stütze. Auf der rechten Schulter findet sich der Rest einer Haarlocke.

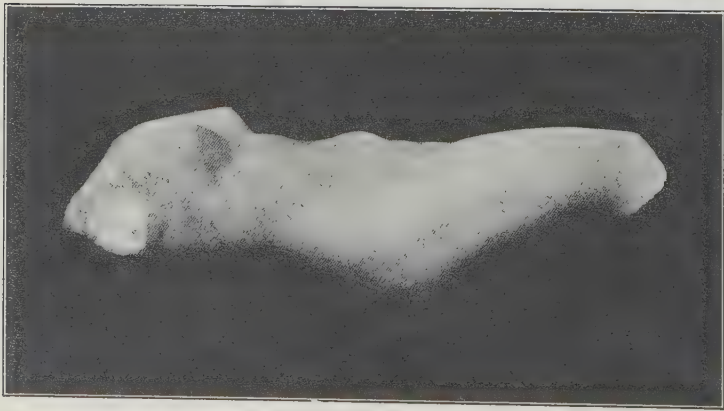
Die zierliche Größe, die leider keine Abbildung recht zur Geltung bringen kann, gibt den Maßstab für die formale Beurteilung. Nicht um einen Gegenstand anbetender Verehrung handelt es sich bei dem niedlichen Stück, sondern lediglich um Schmuck des Hauses, wie er in hellenistischer und römischer Zeit allgemein war. Was die Abbildung etwa leer in der Modellierung, salopp in der Zeichnung erscheinen lassen mag, bleibt im Original dem Auge unauffällig: die sinnlich reizende Behandlung täuscht über gewisse Flauheiten hinweg, die einer kritischen Betrachtung nicht entgehen würden.

Zart und lebendig sind die Umrisse von Schultern und Hüften umschrieben. Mit absichtlicher Betonung des Weiblich-Reizenden erscheinen die voll und schwer gebildeten Brüste nahe zusammengedrückt. Besondere Sorgfalt ist auf die weiche Fülle des Leibes verwandt, dessen zarte Uebergänge vom Brustkorb zu den Hüften in feinen Modulationen herausgearbeitet sind. Mit viel Liebe ist namentlich auch die Lendenpartie der linken Seite behandelt, und einige kleine Hautfalten, die sich hier unter der Brust und über der ausgebogenen Hüfte zusammenschieben, werden nicht übergangen.

Im Gegensatz zu dieser verhältnismäßig reichen Detaillierung ist die Rückenansicht ziemlich äußerlich und gleichgültig angelegt.



APHRODITE, MARMORTORSO
MÜNCHEN, PRIVATBESITZ



APHRODITE, MARMORTORSO
MÜNCHEN, PRIVATBESITZ

Formen und Proportionen sind nicht denkbar ohne die voraus gegangene Schöpfung des Aphrodite-Ideals durch Praxiteles. Aber es ist eine ungleich weichlichere und üppigere Bildung, die, weit entfernt von den plastisch so klar abgesetzten Formen der Knidierin, vielmehr in leisem Modulieren der Oberfläche die äußerlichen körperlichen Reize zur Geltung zu bringen sucht. Das ist ein gepflegter und verwöhnter, in lauen, duftenden Bädern verweichlichter Körper, der nur zur Liebe geschaffen scheint. Nicht im eigentlichen Griechenland und nicht in der Blütezeit seiner Kunst wird man die Entstehung dieses und verwandter Werke zu suchen haben; der Stil deutet vielmehr auf die hellenistischen Kulturbereiche der beiden letzten vorchristlichen Jahrhunderte, die dem Orient benachbart oder auf orientalischen Boden selbst gegründet waren.

Über Motiv und Gegenstand der Darstellung kann trotz des stark fragmentierten Zustandes kein Zweifel sein. Die Figur stand mit dem linken Bein fest auf, das rechte war entlastet. Die erhobenen Hände griffen in das lose Haar



Abb. 1. Aphrodite.
Pal. Colonna. Rom.
Nach Reinach, Rép. Stat.



Abb. 2. Aphrodite mit Triton.
Albertinum. Dresden.
Nach Reinach, Rép. Stat.

und hielten es über die Schultern empor. Alles in allem, das bekannte Motiv der „Anadyomene“, dessen Beliebtheit in hellenistischer und römischer Zeit zahllose Repliken und Variationen bezeugen. Dass man nach diesem eigentlichen „Anadyomene“-Typus den Torso zu ergänzen hat und nicht nach einer anderen ähnlichen Aphrodite, die sich die Binde ums Haupt legt, lehrt der Lockenrest auf der rechten Schulter. Von dem Motiv mag eine in Palazzo Colonna befindliche Kolossalstatue (Abb. 1) ein Bild geben. Eine kleine Replik davon, in Münchener Privatbesitz, (Samml. Pringsheim) war auf der Antikenausstellung des Münchener Museumsvereins ausgestellt und ist in diesem Jahrbuch von Sieveking besprochen und abgebildet.¹⁾ Der Eros ist Kopistenzutat. Unser kleiner Torso ist, wie die Form der Bruchfläche ausweist, nach der Aphrodite Colonna zu ergänzen: ein großer Delphin diente ihr als technische Stütze. Bei der Kolossalstatue sind vor und unter dem Delphin Wellen angedeutet. Ferner ist die Basis schief nach rückwärts geneigt. Durch diese schiefe Standfläche sollte indes gewiß weniger der sacht

¹⁾ s. auch Furtwängler, Aphrodite Anadyomene und Diadumene in Helbings Monatsh. f. K. 1901.

ansteigende Meeresstrand realistisch angedeutet, als vielmehr eine leichte Vorwärtsbewegung des Oberkörpers der Statue motiviert werden. Vielleicht zeigte auch unsere Statuette eine ähnlich gestaltete Basis.

Es ist eine alte und allgemein verbreitete Annahme, das überaus häufig wiederholte Statuenmotiv gehe auf das berühmte Gemälde der Aphrodite Anadyomene des Apelles zurück. Dies trifft in der Hauptsache wohl zu.

Mancherlei bei der vorwiegend in die Breite entwickelten Komposition, die als Statue keineswegs von allen Seiten günstig wirkt, spricht dafür. Auch der sehr äußerliche Umstand, daß bei den verschiedenen Repliken die Rückenansicht wechselnd gestaltet ist, nämlich bald mit freiem Nacken, bald mit lang herabhängendem Hinterhaupthaar, könnte in diesem Sinne geltend gemacht werden. Dennoch ist es falsch, sich unmittelbar nach dem (übrigens vielfach variierenden) Statuenmotiv eine Vorstellung von dem Gemälde des Apelles zu bilden. Bei der Uebertragung von der Malerei in die Plastik mußte die malerisch konzipierte Figur sich naturgemäß wesentliche Abänderungen gefallen lassen. Vor allem: die Plastik gibt die Göttin nicht auftauchend, nicht emporgetragen von den Wellen, wie der Name Anadyomene besagt und der Wortlaut der literarischen Überlieferung annehmen läßt, sondern einfach stehend, ruhig und sicher ponderiert, wie das statuarische Prinzip es verlangt.

Eine weitere, nicht zu übersehende Abweichung betraf die Haltung der Hände. Apelles ließ seine meergeborene Göttin die von Schaum und Wasser triefenden Haare mit beiden Händen ausringen. Ein ausgesprochen malerisches Motiv, dessen Schönheit die antiken Bewunderer des Bildes nicht müde werden zu preisen. Weiße Frauenhände halb verschwindend in einer Flut dunklen Haares, das über die Wangen transparente Schatten wirft und in feuchten Strähnen über Brust und Arme fällt, das ist ein Gegenstand, wie ihn der Maler sich nicht dankbarer wünschen kann. Tizian kannte seinen Reiz — man denke an seine Magdalenen — und bei der berühmten Neuschöpfung des antiken Bildes von seiner Hand nahm er den Text der literarischen Ueberlieferung ganz wörtlich. Die Venus der Bridgewater-Galerie windet ihr schönes Lockenhaar wirklich aus. So lohnend für die Malerei, so spröde ist der Gegenstand für die Plastik. Die schwere ungegliederte Masse des feuchten Haares widerstrebt der plastischen Gestaltung; es verdeckt das lebendige Spiel der Hände, das, nach einem bewundernden Wort des Lukian über die feinen Finger und Handgelenke einer anderen Aphrodite-Statue, dem antiken Kenner besonders wertvoll war.

Bei dem Statuen-Motiv kann es sich lediglich um ein Heben und Auflockern des feucht-schweren Haares handeln, das offenbar zum Knoten geschlungen werden soll. Von einem Ausringen ist bei keiner von den zahlreichen Repliken eine Spur. Ja, wollte jemand die paradoxe Behauptung aufstellen, diese nackte Schöne sei eben erst im Begriff ins Bad zu steigen und ordne nur zu diesem Zweck das Haar¹⁾, so wäre das Gegenteil schwer beweisbar, zumal das Motiv in der Tat auch ganz genremäßig als Badende Verwendung fand. So gibt eine Münze von Laodikea die Figur ganz getreulich wieder mit einem großen Waschbecken zur Seite; also eine einfache Toilettenscene.

¹⁾ Vgl. Athen XIII. p. 590: καὶ λύσασα τὰς κόμας ἐνέβαινε (ἢ Φρόνη) τῇ θαλάττῃ.

Was den Bildhauer zur Abänderung des gemalten Vorbildes veranlaßte, waren auch hier nur natürliche Forderungen seiner Kunst und seiner Technik.¹⁾

Einen naheliegenden Anhaltspunkt bei diesen feinen Umbildungen gab dem Künstler die klassische Statue des Diadumenos.

Von dem ursprünglichen Bewegungsmotiv der Anadyomene im Bilde des Apelles ist dagegen, wie ich glaube, ein anderes Bildwerk imstande, eine reinere, unmittelbare Vorstellung zu geben: die kleine Gruppe einer Aphrodite mit einem Triton zu Füßen, die sich seit 1894 im Dresdener Albertinum befindet. Eine „Anadyomene“ von ähnlich entwickelten Formen wie unser Torso, aber sie ist nicht stehend, sondern, wie die ganze Bewegung erkennen läßt, halbschwebend gedacht, von den Wassern getragen und emporgehoben. Dem Meer, das der Maler landschaftlich darstellen konnte, hat der Bildhauer durch den Triton plastische Gestalt gegeben. Er dient der Figur technisch als Stütze, aber er ist in voller Bewegung gegeben: er schwimmt hinter der Göttin hinweg, ähnlich wie der Adler bei der Nike des Paeonios vorbei streicht, die Illusion des Schwebens erhöhend. Auf Münzen der Stadt Prusa mit dem Bilde der Anadyomene findet sich an der Stelle des Triton ein Seepferd. Der Dresdener Figur fehlen leider Kopf und Arme, jedenfalls aber läßt das Ganze so viel erkennen, daß in dem Urbild der Anadyomene, dem berühmten Gemälde, der Begriff der Epiphanie, der überirdischen, göttlichen Erscheinung, viel bedeutender hervortrat, als die lange Reihe der besprochenen genremäßigen Statuen und Statuetten es ahnen läßt.²⁾

Mehr als unwahrscheinlich ist die immer wieder in Handbüchern auftauchende, lediglich auf einem Epigramm beruhende Anschauung, die Anadyomene des Apelles sei dargestellt gewesen bis an die Brust im Wasser stehend, während der übrige Körper nur durch das Meerwasser hindurch zum Vorschein gekommen sei. Das ist aus künstlerischen, wie aus optischen Gründen gleich undenkbar. Wie mag die Nachricht entstanden sein? - Vermutlich hat die Horizontlinie des Meeres die Figur in Brusthöhe geschnitten, was bei dem schon früh bezeugten ruinösen Zustand gerade des unteren Teiles der Figur zu jenem seltsamen Irrtum Anlaß gegeben haben mag.

Ein Vergleich unseres Torso mit der Pringsheim'schen Statuette zeigt den ganzen Spielraum, der den Variationen über dieses Thema offen stand. Hat man bei jener nicht ohne Grund die harten, streng umschriebenen Formen aus einem vorauszusetzenden Bronzeoriginal zu erklären versucht, so ist der Baffermann'sche Torso recht eigentlich das Werk einer sehr entwickelten Marmortechnik.

Die Provenienz unseres Stückes ist nicht mehr nachweisbar. Ähnliche weich und rundlich behandelte Torso stammen vielfach aus dem ägyptischen Kunsthandel,

¹⁾ Auch die Kleinkunst, worin die Anadyomene häufig wiederkehrt, hält sich natürlich mehr an die statuarische Bildung, da das ursprüngliche Motiv ja nur mit landschaftlicher Ausgestaltung denkbar und verwendbar ist.

²⁾ Der Kopf war, wie der Halsansatz zeigt, vielleicht ein wenig gesenkt, aber dem Beschauer gerade zugewandt. Die l. Ferse steht etwas höher als der (verlorene) nach abwärts abgestreckte Fuß; der äußere Umriß der Ferse löst sich nicht deutlich von dem als Wasser charakterisierten Untergrund. Das r. Bein mit samt dem Fuß fehlt.

und so wird man nicht allzuweit fehl gehen, wenn man Alexandria als die Heimat auch dieser kleinen Aphrodite annimmt.

Soweit wir die ägyptisch-griechische Skulptur dieser Periode kennen, ist es ein eigentümlicher Zug zum malerisch Verblasenen, eine zart vertriebene Formbehandlung, die sie bestimmt kennzeichnet.¹⁾ Nach Maßgabe solcher „ägyptischer“ Kopftypen, wie sie z. B. in der Münchener Glyptothek durch das reizende Mädchenköpfchen der sogenannten Methe im Niobidenaal vertreten sind — auch im Besitze S. Kgl. Hoheit des Prinzen Rupprecht von Bayern findet sich ein anmutiger Frauenkopf dieses Stils — müssen wir unsere kleine Aphrodite ergänzt denken. Nicht der ernste, fast fatale Ausdruck der Colonnaschen Statue, den auch die Pringsheim'sche Statuette zur Schau trägt, war ihr eigen, vielmehr darf man ein lieblicheres, zartes Ideal erwarten, ein schmales Gesicht von länglichem Oval mit feinen Lippen, leicht verschleierten Augen und schlicht gelegtem, aber auf den Lichteffect hin schummerig behandeltem Haupthaar. Schöne Analogien hierfür finden sich im Museum von Gizah. Auch eine schlechte kleine Replik der „Anadyomene“ im Palazzo Doria-Pamfili in Rom läßt trotz der handwerksmäßigen Ausführung im Kopf noch den Charakter dieses Stils erkennen. Die Dresdener Aphrodite mit dem Triton gehört nach dem Urteil berufener Kenner ebenfalls diesem Kunstkreise an.

Es leuchtet ein, wie einem solchen Sfumato der Form gerade die Malerei eines Apelles vorbildlich und zur Nachbildung reizend entgegenkommen mußte, dessen anerkanntes, eminent malerisches Verdienst es war, durch eine besondere Lafurtechnik weiche Uebergänge zu vermitteln und die harte Umrißlinie, die bisher die Malerei beherrscht hatte, im Lichte aufzulösen.

Anderseits ist ein Raffinement der Marmorbehandlung, wie das hier geübte, nicht ohne Farbe, nicht ohne zarte Tönung zu denken. Auch allerlei kleine spielerische Zutaten, wie goldene Ohringe, Armspangen u. dgl. liegen im Geiste des geschmückten Stils jener Epoche. — Sicher würde unsere zierliche Aphrodite, denkt man sie sich ergänzt, erst durch subtile Bemalung zu einer Gesamtwirkung erhoben werden, wie der auf feinen Sinnenreiz abzielende Gegenstand sie bedingt.

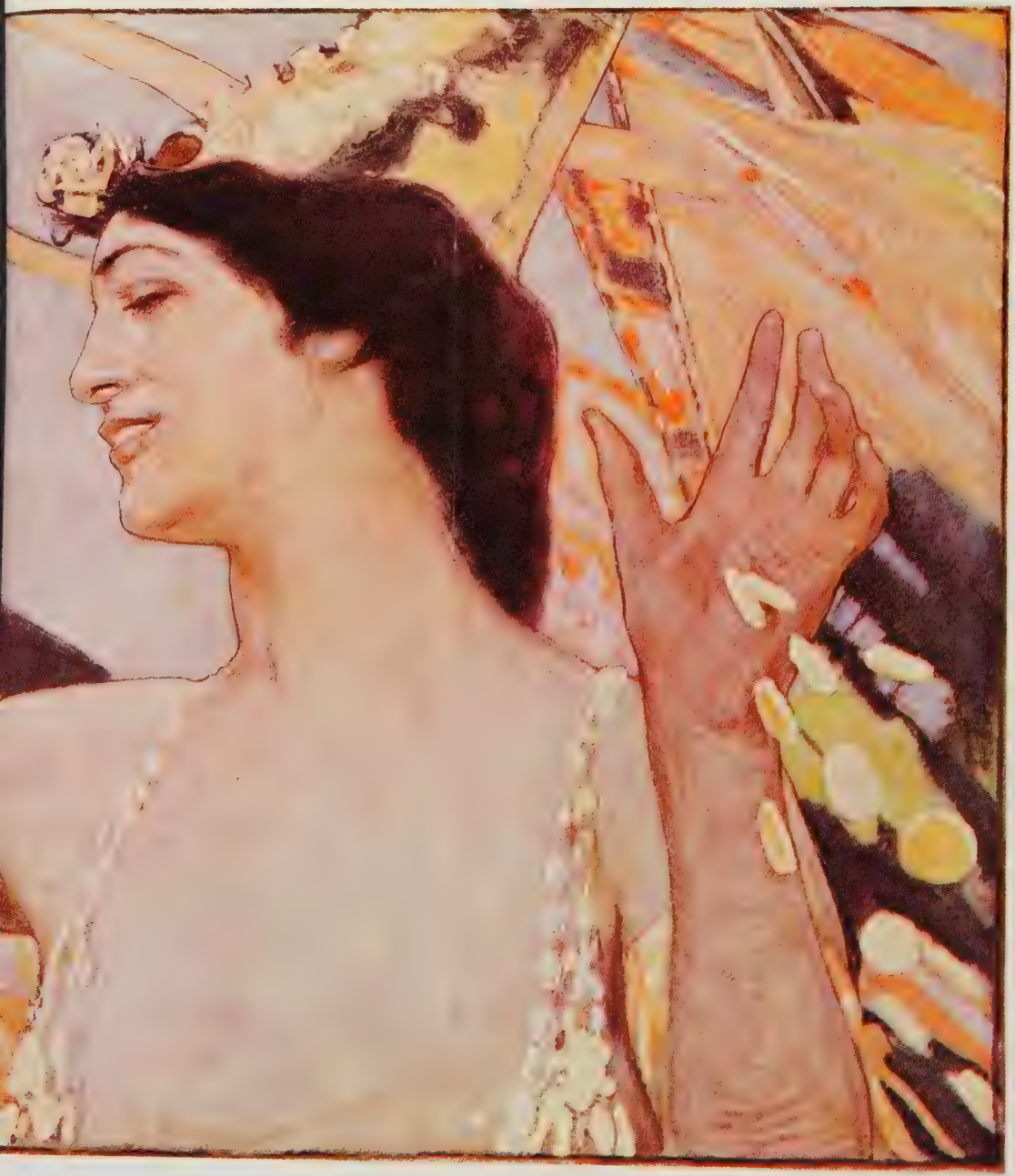
¹⁾ s. Amelung, Bull. comm. 1897 S. 110.





MB
19-06

FRITZ ERLER
DEUTSCHES BUNDESSYMBOL



FORTUNA.
VON STUCK, MÜNCHEN 1906.

VIERFARBEN-SPITZERTYPE.

Vom Münchner Schützenfest 1906.

Von Ludwig von Buerkel.

Das Schützenfest, das in den Julitagen dieses Jahres in München gefeiert wurde, ist zu einem bedeutamen Ereignis im Münchner Kunstleben geworden. Wer sich von der Fähigkeit und der Frische unserer Jungen überzeugen wollte, tat besser, in den Festtagen die Augen offen zu halten, als in den Ausstellungen nach dem lange



ersehnten Aufschwung zu suchen. Sie traten mit einer prächtigen Einigkeit auf den Plan und schufen die farbigen Wunder in den Straßen, die frischen, leuchtenden Bilder des Zuges, bauten den schönsten Festplatz, der in unsrer Zeit gesehen wurde.

Die Schützen aus allen deutschen Gauen zu empfangen, ist ein Festgedanke, für den Künstler anregender als jeder andere. Der Schütze, der Jäger stellt ein gut Teil der deutschen Kraft dar und die Freude am edlen Waidwerk sitzt uns Süddeutschen im Blut. Die Aufgabe, jedem sympathisch, trug in sich die Möglichkeit des großen Erfolges, der entstand. Er ist der Einigkeit, dem fröhlichen Interesse der Künstler, der vorbildlichen Freude der Bürger an der Künstler Schaffen zu danken.

Einen stellten sie an die Spitze — Emanuel von Seidl. Der legte die leitenden Gedanken fest, der schuf den Festplatz und gab jedem die Aufgabe, für die er geeignet schien.

Emanuel von Seidl hatte ein Büchlein in der Hand gehabt, das er mit Anregung las: Olbrichs Führer durch seine Gartenausstellung. Hier fand er die Idee der farbigen Gärten vermerkt und ihm kam der Gedanke: Wie hübsch müßte es sein, die Straßen der Feststadt einheitlich in Farben einzukleiden. Und so entstand sein Expofé.



Durch die schwarz-weiß-rot geschmückte Maximilianstraße ziehen die Schützen ein, um von einer blauweißen Ehrenpforte empfangen, dem greisen Regenten am Max Joseph-Platz ihre Huldigung darzubringen. Der weite Platz soll lustig in den Landesfarben geschmückt werden, die das Schützenvolk begleiten durch die Residenzstraße, wo sie reizvoll in die schlanken Fassaden der alten Bürgerhäuser eingesetzt werden. Die Nische der Patrona Bavariae und die Renaissanceportale der grauen Residenzwand soll grünes Tannenreis umkleiden. Eine mächtigere Tonart schien für den weiträumigen Odeonsplatz und die gähnende Ludwigsstraße passend. Sie

wollte Emanuel von Seidl bei der Gelegenheit so umgestalten, wie sie nach seiner Meinung belebt sein müßte. Den Straßenwänden entlang würde er Baumreihen ziehen, in die Plastiken eingestellt werden könnten. Um vom Reiz solcher Zierde zu überzeugen, schufen begabte Bildhauer dekorative Figuren für die ganze Flucht mit monumentalen Abchlüssen am Platz und am Kehrpunkt vor der Ludwigskirche. Für die gemütliche enge Theatinerstraße mit ihren bewegten Linien eignete sich eine zusammenschließende Dekoration. Töne von Orange zu goldgelb sollten sich mit dem Grün der Kränze und Guirlanden verbinden. Eine passende Überleitung



empfohl die Straßenge am Polizeigebäude, heiteren, luftigen Schmuck verlangte die anschließende Weite der Weinstraße, die zum Marienplatz überleitet.

Hier, im Herzen der Stadt, war eine dekorative Manifestation geplant, die vom Herzen kam. Den lieben, schönen, alten Marienplatz, den grausam zerstörten, längst verschwundenen, wollten die Künstler wieder auferstehen lassen mit seinen überhohen Giebelhäusern, deren Gotik dem Barock so reizende Zugeständnisse gemacht hatte. Architektonische Korrekturen sollten die Illusion erzeugen, das Grün des Waldes sollte mitleidig das Traurigste am Rathausmonstrum verdecken.

Rot ward als Farbe für die Kaufingerstraße gewählt. Eine Tribüne konnte das Akademieeck aufnehmen. Schwarzgelb endlich sollte der Zweiklang in der Dekoration der Neuhauserstraße sein. Außer dem Karlstor war es den Hausbesitzern überlassen, nach eigenem Gefallen zu schmücken und nur dem Sendlingertorplatz war eine architektonische Umrahmung bestimmt.

Der weite, prächtige Münchner Festplatz, die Theresienwiese, mußte die Schießstände und die Festhalle aufnehmen. Sie sollte ein Kranz von Wirtschaften, mit dem Gabentempel als Mittelpunkt, umfassen. E. v. Seidl dachte nicht daran, im üblichen Oktoberfest-Stil zu schaffen, sondern empfand die Notwendigkeit, den Gebäuden eine Mischung von Großartigkeit und Volkstümlichkeit zu geben.



Die Anlage mußte großzügig sein, um die gewaltigen zu erwartenden Volksmassen aufnehmen und verteilen zu können. Ein Wald von Föhren war zur Belebung des Festplatzes ausersehen, der hübsche Bilder allenthalben bieten sollte unter Benützung der die Wiese umziehenden Höhen und der Häuserreihe der Stadtseite. Und die Richtung der Feststraße wurde der Bavaria entgegen gewählt, die dort oben thront als freundliche Beschützerin froher Feste.

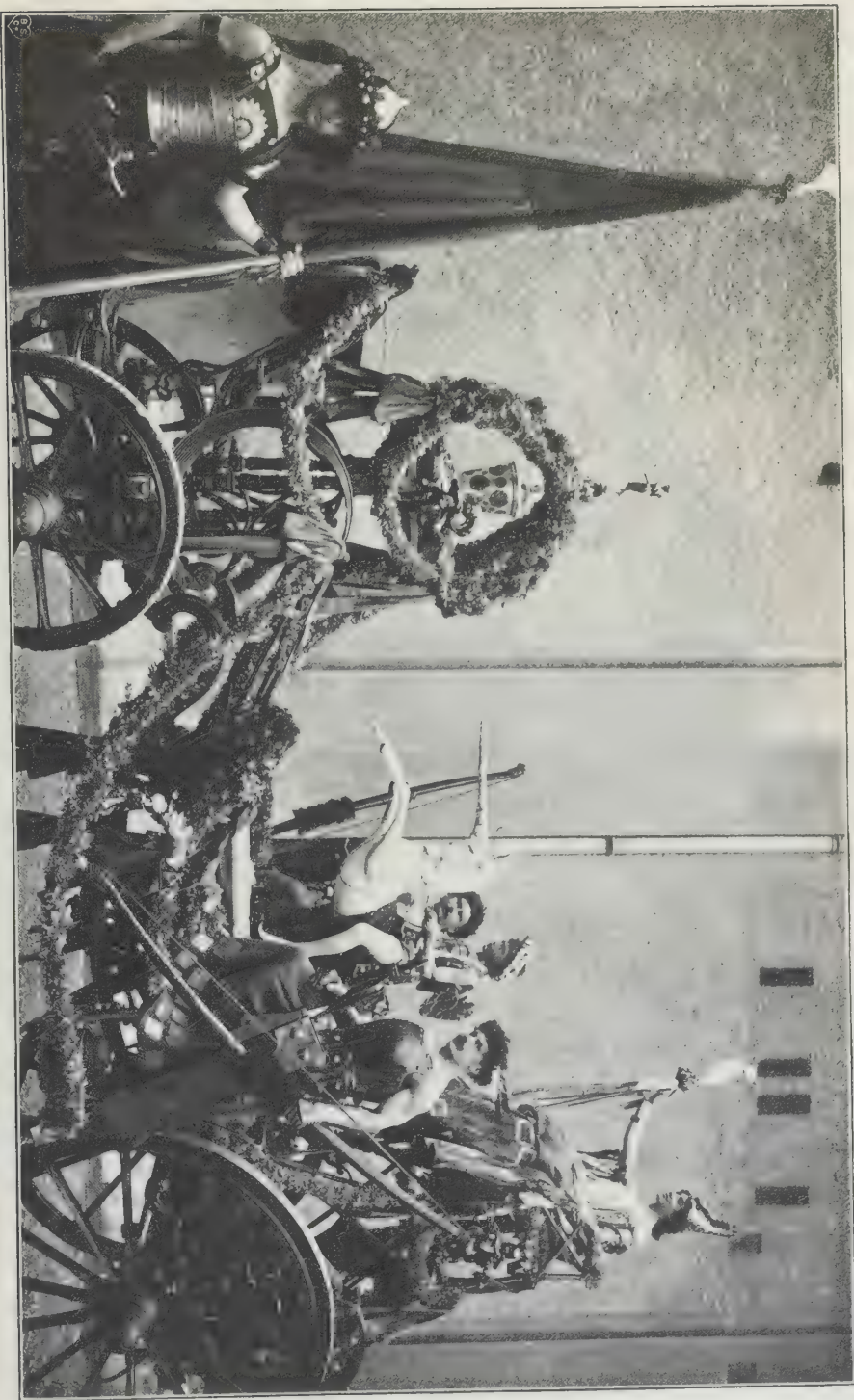
Und nun zum Gedanken des Zuges. Seitdem sich wirklich wieder selbstständig in der Kunst regt, seitdem man aufgehört hat, auf unendlich großen Leinwänden wahrheitsgetreu Episoden der alten Geschichte wiederzugeben, hat man auch den Geschmack verloren an historischen Festzügen. Warum nicht Eigenes schaffen, warum dem Bücherwurm das Feld überlassen auf dem die Phantasie sich regen

[illegible]

Emanuel von Seidls Plan zum Festtag.



Fritz Erler. Wagen der Fortuna. Deutsches Bundesfestlichen München 1906.



FRITZ ERLER UND FLOSSMANN: WAGEN DER FORTUNA
DEUTSCHES BUNDESSCHIESSEN MÜNCHEN 1906



FRITZ ERLER UND FLOSSMANN: WAGEN DER FORTUNA
DEUTSCHES BUNDESSCHIESSEN MÜNCHEN 1936

sollte? Ein Schützenzug muß heiter, schnell und farbig sein. Den Ton des Ganzen geben die bunten Schützenkompagnien der Berge, die Schwierigkeit ist, ihn zu halten auch durch die Reihen der deutschen Völker nördlich der Donau, die in endlosen Mengen grau in grau durch die Straßen ziehen wollen. Durch lustige schnelle Gruppen mußte man daher die Eintönigkeit unterbrechen, bunte Schilder und Guirlanden sollten das Allzuviel an grauen Gestalten einrahmen. Man beschloß Zielergruppen, eine Jagdgruppe als Kabinettsstückchen einzureihen, man setzte das Komitee in Postkutschen anstatt in farblose Landauer mit Kutschern im schwarzen Rock und Zylinder, man umgab das Bundesbanner mit blühenden Mädchen als Ehrengesellschaft und nur ein Accent der Pracht war geplant: eine allegorische Gruppe am Schluß: Fortuna, die Heißumworbene, wenig Geschaute, sollte selbst im Triumph erscheinen. Und zum Schöpfer dieser letzten Gruppe war Fritz Erler gewählt, von dem man am rechten Platze das Allerbeste erwarten durfte.

Ich wollte hier nur den Künstler sprechen lassen, wie er den Plan entworfen hat. Vom Erfolg haben schon andere gesprochen. Man kann sagen, daß jede Aufgabe eine originelle reizvolle Lösung fand. Ein Ueberschuß von besten, dekorativen Gedanken war an die Wände geknüpft. Gerade der aufmerksame Betrachter kam zum Eindruck einer unendlichen Fülle von Anregungen. Dabei konnte er die Beobachtung machen, daß der Schmuck der inneren Stadt, wenngleich er vielen, von einander unabhängigen Künstlern übertragen war, doch einen einheitlichen Charakter trug, daß Alt-Nymphenburg in seiner Stilisierung, auch in seiner Farbigkeit in immer verschiedenen Abwandlungen sich als Anregerin erkennen ließ.

Was Sattler im Verein mit Behn, Ebbinghaus und Georgi in der Ludwigstraße geschaffen hat, war nicht streng die Durchführung des Gedankens, den Emanuel von Seidl hier erfüllt sehen wollte. Viel gewaltigere Bäume hätte die Straße verlangt und ihnen entsprechend hätten sich die Postamente des figürlichen Schmuckes erhöhen müssen. Im einzelnen war hier aber das Allerreizendste geleistet; ganz wunderbare Hirsche wechselten mit Adlern, Ebern, Rehen und Gemsen, dazwischen erschienen nackte Knaben und Mädchen in anmutigster Bewegung. Zwei Schranken mit Reliefs schlossen die Straße ab, deren anderes Ende am Odeonsplatz als einzigen gewaltigen Schmuck die Kolossalstatue des Nimrod erhielt, die Ebbinghaus für den Zweck improvisiert hatte. Der Eingang in die Theatinerstraße war besonders reizvoll. Niemeyer und Bertsch haben hier eine reiche Probe ihres Geschmacks und ihres Könnens abgelegt. Zierliche Bogen strebten der Mitte der Straße zu; ihnen begegneten Guirlanden, die wieder von Kränzen ihren Ausgang nahmen, welche in bedeutender Höhe zwischen den Häuserreihen hingen. Brücken aus weißem Gitterwerk, gefüllt mit vergoldeten Föhrenzweigen, überspannten die Straße an anderen Stellen, weiße springende Hirsche tragend. Eine offene Kuppel aus grünen Föhrenzweigen hing über der Enge am Polizeigebäude. Die Rekonstruktion des Marienplatzes, welche Obermayer und Otto Riemerschmid durchführten, war aufs Beste gelungen. Durch Betonung von Erkern und Türmen, durch Ueberhöhung des Mittelhauses mit einem lustigen, goldenen Giebel in geschwungener Form hatten sie die Seite des Platzes, die zu schmücken war, im alten, eigensten Charakter wieder erstehen lassen.



Emanuel von Seidl. Die Festhalle und der Gabentempel. Deutsches Bundesfesten München 1906.

Die Kaufingerstraße hatte nach Riemerschmids Entwurf grüne Fichtenwände bis zur ersten Stockhöhe erhalten; so konnte die mit Firmenschildern gesegnetste Straße der Stadt, die deshalb am allerwenigsten zur Schmückung geeignet gewesen wäre, besonders ruhig wirken; das Rot an den Häusern, an den Sträußen, die über der Straße gaukelten, verband sich trefflich mit den grünen Wänden. Gewaltige schwarz-gelbe Tücher mit springenden Hirschen nach Röckls Idee überspannten die Neuhauserstraße, die er im Verein mit Gedon und Ringer köstlich in den Stadtfarben belebt hatte.

Es führte zu weit, Emanuel von Seidls Arbeit auf dem Festplatz zu würdigen und zu erzählen, wie auch hier alles bis ins kleinste durchdacht war und mit Hilfe der Getreuen sich zu niegeesehenen, anmutigen Bildern zusammenwuchs. Der Plan des Architekten mag an die weitzügige Anlage erinnern, einige Bilder halten Weniges vom Vielen, Schönen fest, was er dort hingezaubert hatte.



Wirtschaft auf dem Festplatz.

Und nun bewegte sich der Zug der Schützen durch die Straßen. Begeistert wirkten die Bilder und die Stimmung der Schauenden wie der Einziehenden hat den Künstlern bewiesen, wie ihnen ihre Arbeit gedankt wurde. Voran die lustigen Schützenkompagnien aus den Bergen, die übermütigen Zielergruppen am rechten Fleck die Schützenmengen unterbrechend, dann die köstliche Jagdgruppe — Becker-Gundahls, Kreidolfs und Weltis Werk — der Bundesbannerwagen mit seinen lebenswürdigen Begleiterinnen und am Schluß Fritz Erlers Wagen der Fortuna, gefolgt von einem Schwarm von Fahnenreitern, eingeleitet von Posaunenbläsern zu Pferd. Das herbe, nordische Formgefühl Erlers lebte in der Gruppe und eine Farbenpracht von höchstem Reichtum spielte durch die Reihen. Es stand ein ganzer Mann auf seinem Platz. Hier versagt der Chronist, vielleicht konnte der farbige Zauber der Gruppe in Fritz Erlers Skizze festgehalten werden,

zu beschreiben ist er nicht. Einzelaufnahmen zeigen das feine Detail des Prunkwagens, das zum Teil Floßmanns Werk ist. Becker-Gundahl endlich hat eine Erinnerung an seinen Jagdwagen gegeben.

Wir wollten nur festhalten, was von der Schönheit der Tage festzuhalten war, damit nicht die Wellen der Zeit alles wegspülten. Vielleicht wird diese Erinnerung für künftige Feste auf die richtigen Männer weisen, vielleicht kann sie dazu beitragen, wieder Freude an Künstlerfesten zu erregen. Das wäre der schönste Lohn für der Künstler Wirken, wenn man ihnen die Freude, die sie schufen, dadurch dankte, daß man sie bald wieder aufruft zu neuer Tat.





MB
19-06

BECKER-GUND
DEUTSCHES BUNDESS



HL, JAGDWAGEN.
I. E. S. S. E. N, MÜNCHEN 1906.

VIERFARBEN-SPITZERTYPIE.

Eine deutsche Kopie nach Domenico Ghirlandajo im Münchner National-Museum.

Von Georg Gronau.

Die Beziehungen, welche die deutsche Kunst mit der italienischen verknüpfen, haben wohl einige Beobachtungen gezeitigt; sie sind sorgfältiger und systematisch jedoch nur von denjenigen untersucht worden, die den Entwicklungsgang der Kunst Albrecht Dürer's darzulegen bestrebt gewesen sind. Aber selbst in diesem Falle klappt noch eine Lücke in unserer Erkenntnis. Wohl wissen wir von seinen Reisen nach Venedig und den Anregungen, die er dort empfing; das Verhältnis zu Jacopo de' Barbari ist von verschiedenen Seiten aus studiert worden; unbeantwortet aber ist die Frage geblieben, woher er wohl seine Kenntnis der Kunst Pollajuolos, die uns durch mehrere Werke von ihm — gemalte und gezeichnete — offenbart wird, und Lorenzo di Credis, die eine Zeichnung dartut, geschöpft haben mag.

Und im Zusammenhang damit steht die weiter greifende Frage, ob man jenseits der Alpen zum Anfang des großen Jahrhunderts deutscher Kunst überhaupt etwas von florentinischer Kunst zu sehen und zu erfahren die Gelegenheit hatte; ob also nicht nur das durch den bedeutenden Handel mit den Centren Süddeutschlands verbundene Venedig seine Strahlen selbst über das Gebirge hinüber entsenden durfte.

Ein Tafelbild des Münchener National-Museums, das ich im Vorjahre kennen lernte, wird bei Beantwortung dieser Frage eine bescheidene Bedeutung beanspruchen dürfen, weil sich hier ein solcher Zusammenhang einmal direkt erweisen läßt.

Die Hand eines deutschen Meisters verrät schon von weitem der saftgrüne Grund, von dem sich vier Porträtköpfe bejahrter Männer abheben. Eine nähere Untersuchung bestätigt den ersten Eindruck: die peinlich-sorgfältige, etwas trockene Pinselführung, die mit spitzem Pinsel einzeln behandelten Haare, die Zeichnung der Augen und der Brauen verraten eine Hand, die in deutscher Schule sich gewöhnt hat, die Farben zu brauchen.

In einem seltsamen Gegensatz dazu steht Komposition und Form. Man kennt solche Vereinigung von Porträts auf einer Tafel wohl in Italien (wo sie auch selten genug ist), kaum in Deutschland; die freie Bewegung der einzelnen erstaunt bei einem Künstler, der so unfrei malt; hinter der deutschen Technik guckt lächelnd die italienische Form hervor.

Nicht lange braucht man nach dem Vorbild zu suchen, das der Meister dieses Bildes kopiert hat. Es ist die berühmte Gruppe der Florentiner Humanisten, die

Domenico Ghirlandajo vorne auf dem „Opfer des Zacharias“ im Chor von Santa Maria Novella zu Florenz dargestellt hat. „Vier Halbfiguren,“ sagt Vasari, „die miteinander reden, vorne auf dem Bilde; es waren die gelehrtesten Männer, die sich dazumal in Florenz befanden; und es sind diese. Der erste ist Messer Marsilio Ficino, der das Kleid eines Kanonikus trägt, der zweite im rothen Mantel und einem schwarzem Umlegekragen ist Cristoforo Landino und der Grieche Demetrius derjenige, der sich ihm zuwendet; und der die eine Hand etwas hebt (in ihrer Mitte), ist Messer Angelo Poliziano; sie sind alle höchst natürlich und lebenswahr.“

Der Kopist hat die Stellung der Köpfe zu einander unverändert auf seine Tafel übertragen; doch den Ausschnitt dem Einzelbild angepaßt. Aus dem freien



Süddeutscher Meister um 1510: Kopie nach Domenico Ghirlandajo.
München, National-Museum.

großen italienischen Freskostil hat er die Bildnisse in sein „geliebtes Deutsch“ übertragen, das Bedeutende ein wenig ins Hausbacken — Spießbürgerliche umsetzend.

Ueber die Person des Meisters weiß ich, in völliger Inkompetenz, nichts Genaueres anzugeben, als daß wir ihn gewiß in Süddeutschland zu suchen haben,¹⁾ und daß die Entstehungszeit kaum später als 1510 wird angesetzt werden dürfen. Damit kommen wir in die bedeutungsvollste Periode deutscher Malerei, als eben erst vereinzelt Emissäre italienischer Kunst deutschen Boden betraten. Und hier, am Anfang fast, eine Kopie nach Domenico Ghirlandajos 1490 gemaltem Fresko!

Nun hat allerdings wohl nicht das künstlerische Interesse diese Kopie veranlaßt, sondern die Bedeutung der Dargestellten im Reiche des Wissens. Den Auftraggeber müssen wir in den gelehrten Kreisen von Nürnberg oder Augsburg suchen. Für diese Wahrscheinlichkeit spricht der Umstand, daß eben diese Gruppe noch ein

¹⁾ Wie mir Konservator Voll freundlichst mitteilt, ist er geneigt, das Bild für bayerisch zu halten.

zweites Mal und um die gleiche Zeit von einem Deutschen kopiert worden ist; dieses Bild befindet sich jetzt in der Universitäts-Bibliothek in Leipzig.¹⁾

Was aber auch die Entstehung dieser Kopie veranlaßt hat, ein künstlerisches oder ein gelehrtes Interesse, so bleibt die bedeutsame Tatsache bestehen, daß ein deutscher Meister, ein Zeitgenosse Dürers, ums Jahr 1510 in Florenz vor Ghirlandajos Fresken gefessen und ein Stück daraus auf die Tafel gebracht hat.



Domenico Ghirlandajo: Gruppe der vier Humanisten.
Auschnitt aus dem Fresko in Santa Maria Novella.

In diesem Zusammenhang darf noch auf ein interessantes Bild hingewiesen werden; das Porträt eines Florentiners von der Hand eines deutschen Malers. Es hängt in der Galerie Borromeo in Mailand und trägt die Signatur: LAVRVS DE VILLANIS FLOREN ANNOR XL. R. Stiaßny, der es ausführlich bespricht, schreibt es Hans Asper aus Zürich zu.²⁾ Nach den Listen und

¹⁾ Beschreibung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. 17. und 18. Heft. Stadt Leipzig, bearbeitet von Cornelius Gurlitt. Dresden 1895/6. S. 257. „Kopie von einem deutschen Maler des 16. Jahrhunderts.“ Ich verdanke den Hinweis auf dieses Bild Herrn Professor H. Brockhaus.

²⁾ Repertorium für Kunstwissenschaft XI, 1888, S. 394/5.

Stammbäumen Florentiner Familien, die das Staatsarchiv in Florenz bewahrt (Serie Pucci), gibt es zwei Träger dieses Namens: Lorenzo di Giovanni di Jacopo, geboren 1457, und Lorenzo di Bernardo di Jacopo, geboren 1491.¹⁾ Dem Stil nach kann nur der zweite in Betracht kommen; nach dem Jahre seiner Geburt wäre also das Bildnis im Jahre 1531 entstanden. Beide Möglichkeiten, die Entstehung auf italienischem und deutschem Boden, stehen offen. Wie sich nun auch die Entscheidung gestalten mag, bleibt das Porträt ein beachtenswertes Glied in



Domenico Ghirlandajo: Das Opfer des Zacharias.
Florenz, Santa Maria Novella.

der Kette der florentinisch-süddeutschen Beziehungen. Denn entweder beweist es uns, daß der deutsche Porträtist im Süden vorübergehend ansässig und tätig gewesen ist; oder aber, wenn während eines Aufenthaltes des Dargestellten jenseits der Alpen entstanden, hat es den Florentinern eine Vorstellung süddeutscher Kunst gegeben, fast genau zu derselben Zeit, als Andrea del Sartos Tod der großen Periode der florentinischen Malerei ein Ende setzte.

¹⁾ Nach gütiger Mitteilung des Cav. Carlo Carnefecchi.





Gravüre Hanfängl

FANS LEINBERGER

REUZIGUNG, BUCHSBAUMRELIEF

MÜNCHEN NATIONALMUSEUM

Hans Leinberger, der Meister des Moosburger Altars.

Von Georg Habich.

Das ausgezeichnete Bildwerk, von dessen traurigem Zustand Abb. 1 eine Vorstellung gibt, hängt an der nördlichen Außenwand der Martinskirche zu Landshut. Es ist ein Epitaph und stellt in fast vollrund herausgearbeitetem Relief die Krönung der Maria dar. Unten, in einer Predella knieen zu beiden Seiten einer reichen heraldischen Komposition mit einem (leider stark beschädigten) Engel als Schildhalter die Stifter. Das Material ist ein nicht sehr wetterbeständiger weißer Sandstein.

Nicht immer war die außergewöhnlich frisch und sicher angelegte Skulptur den Unbilden von Wind und Wetter ausgesetzt. Noch vor fünfzig Jahren hing das Werk nachweislich im Inneren der Kirche. Warum es entfernt wurde, ist nicht bekannt und schwer erfindlich. Leider gingen bei der Versetzung ganze Teile von der umrahmenden Architektur verloren. Oben fehlen die Gesimse, unten der Sockel; auch die Seitenpilaster sind unvollständig. Die Zusammengehörigkeit dieser Architekturglieder mit der Reliefplatte ist indes durch das übereinstimmende Ornament gesichert, dessen feines, linear behandeltes Rankenwerk Pilaster wie Reliefgrund in gleicher Weise überspinnt.

Die Komposition der Hauptgruppe ist stark gedrängt, ohne überfüllt zu sein. Die Dreieinigkeit, in der ungewöhnlichen Vorstellung von Gott-Vater in dreifacher Gestalt,¹⁾ hält den goldenen Reif über dem Haupte der in der Mitte knieenden Himmelskönigin. Von der Krone ist die Hälfte abgeschlagen, das Antlitz der Jungfrau schwer verletzt und die zum Gebet zusammengelegten Hände sind roh verstümmelt. Aber noch erkennt man die Feinheit des Umrisses an dem von wellig fließendem Blondhaar eingerahmten Haupte, und die stille Anmut der von reichem Faltengewand umhüllten Frauengestalt ist unverletzt. Auch dem königlichen Haupt Gott Vaters in der Mitte hat die schwere Beschädigung keinen Eintrag zu tun vermocht, und die hohe Würde seiner Erscheinung ist ebenso bewundernswert wie die Nobleffe, mit der die beiden anderen göttlichen Personen den viel bedeu-

¹⁾ Diese ikonographisch interessante Darstellung ist selten, aber in der gleichzeitigen bayerischen Kunst nicht ohne Analogie, vgl. das Relief Christliche Kunst Bd. I S. 130, sowie das dem H. Olmdorfer zugeschriebene Votivgemälde von 1516 in St. Zeno bei Reichenhall, Kunstdenkmale d. Königr. Bayern. Taf. 282 (Text S. 2904); ferner die Marienkrönung auf dem Holbein'schen Basilikenbild in der Augsburger Galerie und endlich ein kleines vergoldetes Holzschneitzwerk im Berliner Museum.

tenden Kronreif fassen und halten; man beachte besonders die Geste bei der Figur zur Rechten.

Der Eindruck volltöniger Feierlichkeit, die nur einen Augenblick durch das Scherzo der beiden strammen Flügelknäblein auf der Thronlehne unterbrochen wird, beruht indes vorwiegend auf der großzügigen, bald schwer hängenden, bald rauschend bewegten Draperie.

Im Gegensatz zu dem Majestoso der Krönungsszene knien die kleinen Adoranten auf der Predella in aller Einfachheit und bürgerlichen Schlichtheit beieinander. Mit kühner Durchbrechung des herkömmlichen „Orgelpfeifen“-Schemas scharen sich in zwanglos gefälliger Gruppierung die Kinder um Vater und Mutter. Männliche Würde und frauliche Anmut stehen sich in den zierlichen, trotz der gleichförmigen Tracht individuell charakterisierten Figürchen lebendig gegenüber.

Über die Familie gibt das heraldisch übrigens außerordentlich fein stilisierte Doppelwappen Auskunft. Die zusammengebogenen Rohrrhalme (Kolben) führt die Landshuter Patrizierfamilie Rorer.¹⁾ Das Frauenwappen links zeigt den Schwanenhals der Khuen (?) von Schwäbisch-Hall.

Der Rorer'sche Grabstein ist das Werk eines Meisters, der auf der Höhe seiner Zeit, auf der Grenzscheide der späten Gotik und der frühen Renaissance stand. Seine Mittel verdankt er indes vorwiegend der gotischen Vergangenheit, der bis zum Spielerischen und Virtuosenhaften entwickelten Technik der Spätgotik. Das Steinmaterial hindert ihn nicht, in lebhaft gebauschten und geblähten Gewändern mit der mächtig ins Kraut geschossenen Holzschnitzerei der Spätgotik zu wetteifern, im Wechsel von tiefen Schatten und hohen Faltenkämmen Wirkungen aufzufuchen, die erst wieder das malerische Barock zu erreichen versucht. Einzelne Züge verraten den gelernten Holzschneider. Scharfkantige, flachgeschwungene Falten wie die am Rock der Jungfrau oder die Riefelfalten an den Gewändern der kleinen Adorantenfiguren sind Reste jener älteren Gewöhnung. Ungemein bezeichnend für eine bestimmte stofflich-naturalistische Richtung innerhalb der spätgotischen Holzschnitzerei ist das Arrangement der über die Predella herabhängenden Gewandkanten und Zipfel.

Der Künstler ist im übrigen ein Steinbildhauer von außerordentlicher Sicherheit im Handwerklichen, der namentlich im Dekorativ-Effektvollen, wie gerade in der Draperie, Außergewöhnliches leistet. Aber auch die lebensvolle Erfassung des Körpers, wie sie sich in den beiden nackten Putten offenbart, ist überraschend. Eine gewisse Unsicherheit, trotz der hübschen Stilistik, verrät nur das ausgesprochene Renaissance-Flachornament des Hintergrunds und der Architektur, während wiederum die Wappenkomposition eine dekorative Routine zeigt, die einem Meister der heraldischen Skulptur wie Wolfgang Leeb nicht das mindeste nachgibt. Unsere Abbildung vermittelt leider von den zerstörten Teilen eine genauere Vorstellung als von der bewundernswerten, an den besser erhaltenen Partien noch greifbar zutage tretenden Lebendigkeit und Präzision der Meißelführung.

¹⁾ Der „Bayerische Antiquarius“ kennt einen Christof Rorer vom Jahre 1528, einen Hans von 1532; s. O. Titan von Hefner, *Adel. Antiquarius* Bd. II. S. 207; vgl. *Chroniken deutscher Städte* Bd. XV (Landshuter Ratschronik) S. 357 Anm. 23.



Abb. 1.

HANS LEINBERGER. GRABMAL DER FAMILIE RORER AN DER MARTINSKIRCHE IN LANDSHUT

Eine solche feste und individuelle Handschrift weckt die Frage nach der Person des Künstlers.

Die neuere Forschung ließ, so viel ich sehe, den Grabstein unbeachtet. Gelegentlich wurde wohl auf die feine Ornamentik in den Pilaster-Füllungen hingewiesen¹⁾, aber obwohl das Relief mehrfach zu Studienzwecken photographiert und sogar publiziert²⁾ wurde, hat man merkwürdiger Weise übersehen, daß das Werk die Signatur des Künstlers trägt.

Ich wurde von fachgenössischer Seite auf das Stück aufmerksam gemacht als eine Arbeit des Hans Daucher und zwar unter Hinweis auf Initialen dieses Künstlers, die



Abb. 2. Detail vom Rorer-Epitaph
mit Künstler-Signatur 'H.'



Abb. 3. Detail vom Rorer-Epitaph
mit Jahreszahl 1524.

sich in einem der Pilaster-Medaillons finden sollten. Ein sorgfältiger Tonabdruck, der von der betreffenden Stelle genommen wurde (Abb. 2), ergab jedoch die sichere Lesung 'H.'. Auf dem entsprechenden Medaillon rechts dagegen findet sich die Jahreszahl 1524 (f. Abb. 3)³⁾.

¹⁾ E. Baßermann-Jordan, *Dekorative Malerei am bayerischen Hof*, S. 7.

²⁾ Hirths *Formenschatz*, herausgegeben von Herbert Hirth, 1896. Tafel 162.

³⁾ Nach Gipsausgüssen aus der Tonform sind die (unretouchierten) Aufnahmen hergestellt, die unseren Abbildungen zu Grunde liegen. Für Beforgung und Ueberwachung der Abdrücke bin ich dem künstlerischen Leiter der keramischen Fachschule in Landshut, Herrn Maler Haas zu Dank verpflichtet.



Abb. 4. H. Leinberger, Beweinung Christi.
Buchsbaum. Berlin. Kaiser Friedrich-Museum.

J. Sighart, der in seinem trotz vieler Versehen und Irrtümer höchst verdienstlichen Kunsthandbuch den Stein kurz aufführt, nennt als Künstler einen Hans Lemberger.¹⁾ Offenbar hat er auf dem damals noch im Innern der Kirche befindlichen Relief das Monogramm deutlich gelesen. Der Künstlername freilich ist sonst unbekannt. Vermutlich liegt eine Verwechslung mit dem Landshuter Holzschneider und Kupferstecher Lemberger vor.²⁾

Dagegen findet sich ein Bildhauer Hans Leinberger mehrfach in den Akten des k. Kreisarchivs zu Landshut. In den Kammeramtsrechnungen des mäcenatischen Herzogs Ludwig X. wird vom Jahr seines Regierungsantritts 1516 an bis 1530 „Hans Leinberger, Schnitzer“ als viel beschäftigter und gut bezahlter Meister genannt.³⁾ Da neben ihm überhaupt kein anderer Bildhauer hervortritt, darf Leinberger als der bevorzugte Künstler des kunstliebenden Herzogs gelten. Der in den Rechnungen zweimal wiederkehrende Ausdruck „Sold“ deutet sogar auf ein festes Dienstverhältnis als Hofbildhauer hin. Fünf Gulden Remuneration bezog Leinberger pro Quartal. Er stand offenbar in einem ähnlichen Verhältnis zu Ludwig X. wie Bartel Beham, dem der Herzog auch nicht mehr als 24 Gulden jährlich nebst einigen Naturalleistungen gewährte.

Auf die Bedeutung des bisher so gut wie unbekannten Meisters wirft die Gunst eines Fürsten von der künstlerischen Gesinnung Herzog Ludwigs, der einer der ersten und tatkräftigsten Förderer der Renaissance in Deutschland war, volles Licht. Die großartige Bautätigkeit Ludwigs begann freilich erst ein Jahrzehnt später.

¹⁾ Bildende Künste in Bayern (München 1863) S. 506. Als Jahreszahl wird hier fälschlich 1519 angegeben. Auch Nagler führt das Monogramm auf, aber gleichfalls falsch mit der Jahreszahl 1521 (Monogr. Nr. 1198).

²⁾ Ueber G. Lemberger [J. Bartsch IX. 434, und neuerdings Mitteil. d. Ges. f. vervielfältigende Künste (Graphische Künste) 1906. Heft I. 6.

³⁾ Herr Dr. Buchheit, der für eine Darstellung der Landshuter Malerschule gegenwärtig mit der Durchsicht der Akten im Archiv der Trausnitz beschäftigt ist, wandte auf meine Bitte sein Augenmerk dem Meister H. L. zu. Nachfolgende Auszüge verdanke ich der Güte Dr. Buchheits, dem ich hierfür, wie für manchen freundlichen Wink großen Dank schulde.

Gemeine Ausgab Cameramts:

1516. Item ausgeben auf geschäft meins genedigen Herrn maiſter Hannſen, Schnitzer auf ſein arbeit auf Rechnung am Freitags nach Erasmi anno 16 außſtehalb 2 ſchaff korns, die ime auch geben ſein: 10 gld.

1519. Item ausgeben auf mündlichen bevelch meines ge. Herrn maiſter Hannſen Leinberger, Pildſchnitzer umb 9 Centner meſſings Sambtags nach michahelis anno 19: 40 gld.

1522. Item ausgeben maiſter Hannſen Leinberger, Schnitzer von wegen der arbeit, ſo er meines genedigen Herrn getan und gemacht hat: 70 gld.

1529. Hannſen Leinberger ſeinen ſold die quattermer raſten laut ſeins beſtants 5 gld.

1530. Hannſen Leynpperger, Schnitzer dy vier quattermer bezallt 20 gld.

(Akten des k. Kreisarchivs Landshut, Kammeramtsrechnungen aus den Jahren 1486—1540 R. XVII. F. 492 u. R. XVIII. F. 493.)

Der Name Leinberger iſt gerade durch die wechselnde Schreibweiſe geſichert. Aber bei der Willkür, die in der Schreibung von Namen in dieſer Zeit herrſcht, iſt nicht ausgeſchloſſen, daß der genannte Landshuter Maler und Kupferſtecher Georg Lemberger derſelben Familie angehört. In dem älteſten Landshuter Steuerbuch von 1549 kommt ein Wolf Lenberger vor. Einen ſpäteren Bildſchnitzer Hans Lemberger (1591) nennt Sighart. Er will eine ſignierte Allerheiligen-Gruppe von ihm in Münchener Privatbeſitz geſehen haben, die jedoch daſelbſt nicht mehr nachweiſbar iſt.

Leinberger wird in den Akten ständig „Schnitzer“ genannt. Aber bei dem ungenauen und schwankenden Sprachgebrauch der Zeit¹⁾ ist dies natürlich kein Grund, ihm die Steinskulptur an der Martinskirche abzusprechen, zumal, wie wir sahen, mehr als ein Zug dort auf den Holzbildhauer hinwies.²⁾ Es wird der Spezialforschung nicht schwer fallen, unter dem großartigen Denkmälervorrat der bayerischen und fränkischen Lande (Straubing!) weitere Steinbildwerke von der Hand des Meisters nachzuweisen. Eine so ausgesprochene Persönlichkeit wie die seine gibt volle Gewähr für noch manche Zuteilung, wenn auch zunächst nur auf Grund stilistischer Vergleichung.

Im übrigen ist Leinberger in der Tat in erster Linie Schnitzer. Was an signierten Arbeiten sonst von ihm existiert, sind durchweg Holzbildwerke. So eine Gruppe von Reliefs kleineren Maßstabs mit Darstellungen aus dem Neuen Testament: Kreuzigung, Beweinung Christi und Jordantaufe, die alle drei mit dem Monogramm versehen, sämtlich indes, gleich dem Landshuter Steine, in der kunstgeschichtlichen Literatur, wie es scheint, unbekannt sind.

Die Kreuzigung, eine Relief-Tafel aus Buchsbaum von 22 cm Höhe und 16 cm Breite, befindet sich im Bayerischen Nationalmuseum. (Tafel.) Das höchst geistreich geschnittene Stück verbirgt sich in der großen Vitrine des sogen. Dachauer-Saales.

Ein gewisser Zusammenhang mit der gleichzeitigen bayerischen Tafelmalerei, der die vielfigurige Volkszene bei der Kreuzigung ein Lieblingsvorwurf, die grelle Ausmalung der rohen Henker- und Landsknechtszenen geradezu Selbstzweck war, ist in der stark kontrastären Darstellung des Reliefs nicht zu übersehen. Aber die Komposition ist selbständig, nichts weniger als bildmäßig, sondern durchaus plastisch, für das Relief gedacht. Unter Verzicht auf jeden landschaftlichen Prospekt, den die bayerische Malerei, übrigens schon vor und unabhängig von Altdorfer,³⁾ so liebevoll ausbildete, erscheint hier der Gekreuzigte höchst eindrucksvoll auf leerem neutralen Grund als Dominante des Ganzen. Indem das Querholz des Kreuzes dicht an den oberen Rand geschoben ist, wird die Christusfigur unmerklich dem Auge des Beschauers näher gerückt. Sie beherrscht den Vordergrund, während die beiden Schächer als mächtige Veraststücke kulissenartig die beiden Seiten abschließen.

Die Verkürzung der Schächerfigur links ist mehr kachiert als gelöst. Dagegen erscheint die gestaltenreiche, bewegte Menge — bis auf eine etwas haltlose Stelle über der Frauengruppe — plastisch nicht übel bewältigt; ein lebendiges Gatter gleichsam, schließt sie die Szene nach vorne ab, während im Hintergrund ein Wald von Speißen und Stangen in gut beobachtetem Durcheinander die Illusion eines ganzen Heerhaufens erweckt. Unter dem wüsten Kriegsvolk begegnen wir wohlbekannten Typen, aber diese typischen Figuren sind erfüllt mit eigenem Leben und alle zeugen von einer Gestaltungskraft, wie sie nur dem schöpferischen

¹⁾ Vgl. Jahrb. d. Preuss. Kunstsammlungen 1906. S. 21.

²⁾ Es ist auch gewiß kein Zufall, daß der Künstler, statt des herkömmlichen roten Marmors oder Kelheimer Kalksteins, weichen Sandstein verwandt hat.

³⁾ Vgl. übrigens Altdorfers Kreuzigungsbild, das auffallender Weise gänzlich auf landschaftliche Behandlung verzichtet: Woltmann-Wörmann Taf. Bd. II. S. 415.

Talent eignet. Dieser fleischermäßige Kriegshauptmann rechts im Vordergrund hat nicht viel seinesgleichen. Der „römische“ Harnisch und die nicht ganz echte Bewegung der Hände — ein merkwürdig frühes Beispiel für italienischen Manierismus in deutscher Plastik — kann nicht über die biergenährte niederbayerische Rasse hinwegtäuschen, und auch der kleine nackte Steckenpferdreiter, der ein wenig an Altdorfers erste Versuche erinnert, Gott Amor in Deutschland heimisch zu machen, ist kein italienischer „Bambino“, sondern ein gut deutscher Wechselbalg.

Ein starkes Gefühl für das Organische und Animalische im Wachstum spricht aus diesen Figuren. Insbesondere im Nackten bewährt sich die prachtvoll sinnliche Frische des Künstlers. Strenghes Leben quillt ihm aus der Hand, wenn er die nackten, furchtbar entstellten Leiber der beiden Schächer schildert. Nichts wird dem Beschauer dabei erspart. Wie die dünnen Stricke ins weiche Lendenfleisch schneiden, sodaß das abgeschnürte Blut in den Adern stockt und die Gliedmaßen unförmig auftreibt, die unter den Kolbenschlägen der Henkersknechte zerplatzende Haut, die gebrochenen Gelenke — alles wird mit einer Grausamkeit geschildert, wie sie nur der mittelalterliche Schindanger lehrte. Und dennoch, der Gegenstand stößt nicht ab, wie ähnliche Darstellungen in der tiroler und bayerischen Malerei häufig genug: das künstlerische Moment, das in einer echt plastischen Haltung beruht, bleibt gewahrt. Wie weit sind diese qualverzerrten Leiber von dem akademischen Begriff „Anatomie“ entfernt, der die Martyrienbilder der späteren Renaissancekunst so unerträglich macht. Von einem wahren Schönheitsgefühl des Künstlers hingegen zeugt der weich und doch bestimmt modellierte Körper des Christus. Der kräftig geschnittene Kopf des gerechten Schächers (zur Rechten) verdient Beachtung und nicht minder auch das Beiwerk; wie beispielsweise der Lendenschurz des Schächers rechts oder die Struktur des Holzes am Kreuz behandelt ist, kann in Bezug auf lebendige Durchbildung kaum weiter getrieben werden.

Nichts weniger als schön, aber ungemein charakteristisch sind bei Leinberger Gesicht und Hände. Namentlich seinen Frauenköpfen, die er durch kapuzenartig in die Stirn gezogene Kopftücher zu beschatten liebt, haftet etwas merkwürdig Unentwickeltes, Zerdrücktes, Verquollenes an. Die Hände — auch die des Christus — sind kurze derbe Bauernhände, die jedoch oft im Verhältnis eher zu klein als zu groß geraten.

Die Draperie nimmt teil an jener großen unmotivierten Bewegtheit, die für eine ganze Richtung innerhalb der Spätgotik bezeichnend ist. Dagegen sind der eigentümlich weiche Schwung, die gelappten Zipfel und die sförmigen Faltenkämme besondere Merkmale unseres Künstlers.

Ein anderes signiertes Schnitzwerk Hans Leinbergers, eine Beweinung Christi, sah ich vor Jahresfrist im Münchener Kunsthandel. Es befindet sich jetzt im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin. (H. 16 cm Br. 11 cm.) Eine dritte monogrammierte Arbeit, ein größeres Holzrelief von dekorativer Machart mit der Jordantaufe, kam kürzlich in Berlin zutage und gelangte gleichfalls in das dortige Museum. Dank dem Entgegenkommen der Museumsleitung, sind wir in der Lage, beide Stücke in Abbildung vorlegen zu können (Abb. 4 u. 6).

Enger als die Kreuzigung schließt sich die Beweinung gleichzeitigen Gemälden und Kupferstichen an. Die Einrahmung des Feldes durch Kreuzesstamm und Baum, wobei das Querholz des Kreuzes in wohl berechneter Parallele mit dem Astwerk des Baumes die Perspektive betont, sind ständige Requisiten der damaligen unter Altdorfers und mehr noch unter Grünewalds Einfluß stehenden bayerischen Malerei,

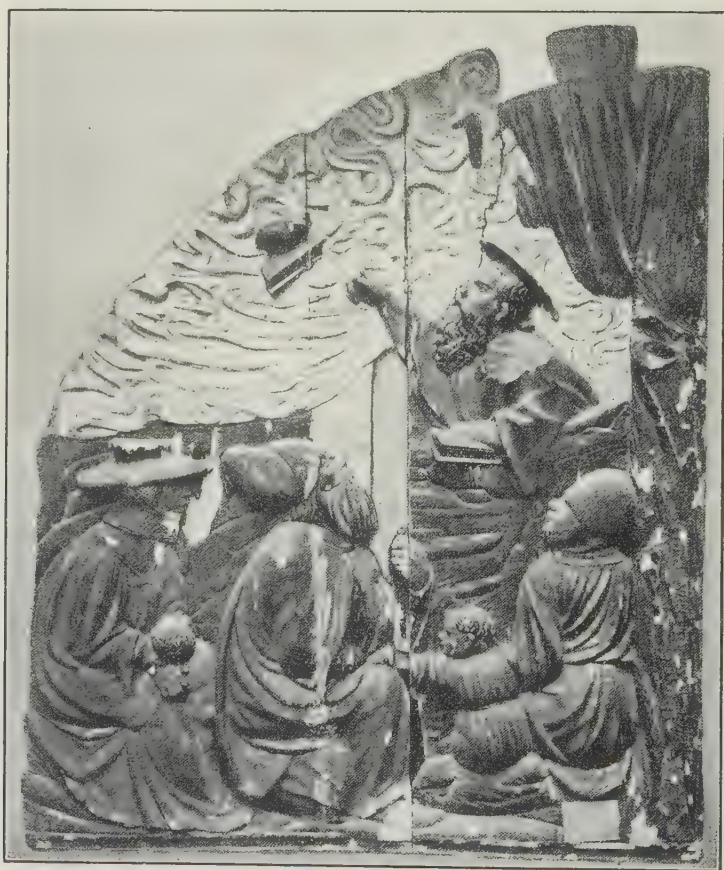


Abb. 5. Predigt Johannes d. T. Dekoratives Holzrelief von H. Leinberger.
Freising. Sighart-Museum.

als deren reifste Frucht allerdings das Werk eines Nichtbayern, Cranachs gewaltige Kreuzigung in Schleißheim zu gelten hat. An ihn erinnert hier auch der Hintergrund mit der getürmten Stadt. Aber auch Figürliches, wie die meisterhaft gruppierte Pietà mit dem jammervoll entstellten Leichnam und der Schmerzensmutter, die das haltlos zurückfallende Haupt des Toten mit der Hand stützt, ist von der

vorausgegangenen Tafelmalerei in Bayern vorgebildet.¹⁾ Die schöne Gruppe wurde dann von Altdorfer aufgegriffen und feiner abgerundet.²⁾ Der Jünger Johannes dagegen, der großartig aufgefaßte Protagonist in dem Welt drama, dessen letzter Akt sich auf dieser kleinen Bühne abspielt, scheint in seiner statuarischen Geschlossenheit einer bedeutenden Kreuzigungsgruppe entlehnt zu sein.



Abb. 6. Taufe Christi. Dekoratives Holzrelief von H. Leinberger.
Berlin. Kaiser Friedrich-Museum.

Auch hier bemerkt man wieder die realistisch gegenständliche Art in der Wiedergabe des toten Beiwerks, wofür eine Kleinigkeit, wie das in die Baumrinde eingeschnittene Monogramm, ungemein bezeichnend ist.

¹⁾ Vgl. die Gruppe auf dem Tafelbild v. 1511 in Altmühldorf, Kunstdenkmale in Bayern Bd. I, Taf. 253.

²⁾ Die Beweinung in Altdorfers Kupferstich-Folge Leben Christi (B. No. 32) hat auch sonst manches mit dem Relief gemeinsam.

Die beiden Reliefs, Buchs- bzw. Birnbaumschnitzereien, sind ausgesprochene Kleinbildwerke, vielleicht Modelle für Gold- und Silberschmiede. Dafür sprechen sogar sehr bestimmt gewisse stilistische Einzelheiten, wie die Behandlung des Laubwerks an dem Baum auf der Beweinung. Bei der Menge von Goldschmieden, die wie im XV. so auch noch im Anfang des XVI. Jahrhunderts in Landshut anständig waren, lagen dem Künstler solche Kleinarbeiten nahe genug.

Dagegen lernen wir an der Jordantaufe Leinbergers Dekorationsstil kennen. Es handelt sich bei diesem aus einem dünnen Lindenholzbrett geschnitzten Flachrelief offenbar um eine Füllung für ein halbbogenförmiges Feld an einem Altarschrein oder dgl. Und zwar war, wie die ungemein summarische Behandlung verrät, die Arbeit auf große Entfernung berechnet. Die Farbe und Vergoldung sprach ursprünglich stark mit. Gewänder, Nimben, die Schale, die vordere Hälfte der Engelsflügel, wie auch das Monogramm sind vergoldet, Büßergewand des Johannes weiß, die Schwungfedern des Engels, das Futter des Rockes Christi kirchrot auf Gold laßiert.¹⁾ Auch hier waren in der Anordnung malerische Vorbilder maßgebend. Bei dem Typus des Propheten denkt man unmittelbar an Pacher'sche Bilder, während der durch Reife der Form ausgezeichnete Körper des jüngling-, ja fast knabenhaft gebildeten Täuflings an italienische Akte erinnert. Anderes wieder, wie die Wiedergabe von Terrain und Landschaft, dann der eigentümlich barocke Realismus der Gewandung (scheint sich von dem panoramenmäßigen Stil der „Krippe“ herzuleiten).

Das Schnitzwerk war bestimmt, die rechte Hälfte einer halbkreisförmigen Lunette zu füllen. Das Gegenstück dazu d. h. die Füllung der anderen Bogenhälfte fand ich in der Martinskapelle (Sighart-Museum) in Freising (Abb. 5). Es stellt die Predigt Johannes d. T. in der Wüste dar. Material (Lindenholz) und Maße,²⁾ sowie Charakter der Arbeit stimmen vollkommen mit dem Berliner Stück überein. Nur ist das Freisinger Relief leider stark verdorben, besonders in der Farbe. Ein Monogramm ist nicht vorhanden, aber die Verwandtschaft der Typen — man beachte den Prophetenkopf — ist derart, daß die Zusammengehörigkeit beider Stücke nicht zu bezweifeln ist. Leinbergers dekorative Manier ist sehr ausgeprägt. Wenn die Augen für die Eigenart unseres Meisters und seiner Schule erst geschärft sind, wird sich unter der Masse der in Bayern erhaltenen Dekorations-Schnitzereien noch manche derartige Arbeit von seiner Hand oder aus seiner Werkstatt nachweisen lassen. Als solche geringwertige Schüler- oder Gezellenarbeiten seien hier vorläufig beispielsweise genannt: eine stürmisch bewegte Verkündigung mit Renaissanceportal als linksseitigem Abschluß, dekoratives Flachrelief im Nationalmuseum (Kirchensaal, mittlere Seitenkapelle), Christus erscheint den Frauen, dekorative Füllung (ebenda, Saal XVIII Vitrine 3), endlich Christophorus, Relief in Rahmen (ebenda, Saal XVII, am Sockel des großen fränkischen Eichenholz-Altars angebracht), Gruppe aus einer Predigt des Täufers, unbemaltes Relief (ebenda, Vorraum der Fuggerstube). Hierher gehören ferner die Relief-Bildnisse der beiden herzoglichen Brüder Wilhelm und Ludwig, knieend

¹⁾ Nach gef. Mitteilung von Dr. Vöge in Berlin.

²⁾ Die Wüstenpredigt mißt 74×92 cm, die Jordantaufe 72×91 cm.

in ganzer Figur, die von einem zerstörten Schnitzaltar der Heiliggeistkirche in Landshut stammen und jetzt im gotischen Waffenfaal des Nationalmuseums ein entrücktes Dasein führen (abgebildet in Aretins Denkm.d. bayr. Herrscherhauses Lief. VI).

Von einem Nachahmer Leinbergers, der PD (Peter Dell?) signiert (Nagler, Monogr. No. 2277) finden sich Arbeiten im Grünen Gewölbe und im K. Friedrich-Museum. Auf einer ziemlich unfein ausgeführten Kreuzigung von 1528 kopiert er schlankweg die Hauptfiguren des Münchener Buchsreliefs, während der Johannes sich auf einem Relief mit der göttlichen Heilsordnung von 1548 übernommen findet. — Mit einem Schüler Leinbergers hat man es bei einem Kreuzigungsrelief zu tun, das ich nur aus einem Abguß im Germanischen Museum (Parterre) kenne.

*

*

*

Ein Blick auf die besprochenen Arbeiten lehrt, welch ein Unterschied in Stil und Qualität durch Material und Technik einerseits und die Zweckbestimmung andererseits bedingt ist. Dennoch, die Einheit der Künstlerpersönlichkeit wäre auch ohne das übereinstimmende, charakteristische Monogramm — man beachte das breitgestellte H und die kurze Querhaste des ligierten L — völlig gesichert durch bestimmte gleichmäßig wiederkehrende Eigentümlichkeiten seiner Ausdrucksweise. Besonders aufschlußreich ist die Gewandbehandlung mit ihrem unmotivierten Wechsel von schlichten Faltenmotiven und lebhaft aufgebauschter Draperie. Man halte das Lendentuch des Christus auf der Kreuzigung neben den windbewegten Mantel der Dreifaltigkeitsfigur links: hier wie dort dieselbe Vorliebe für die großbewegte Faltenarabeske. Dann wieder vergleiche man das dünn gefaltelte Kleid der Martha auf der Pietà mit den weiblichen Adoranten des Grabsteins. Dieselben dicht zusammengeschobenen Ärmelfältchen, die wir bei der Maria auf dem Grabstein als ein Motiv der Holzbildhauerei bezeichneten, finden sich bei dem die Zunge heraus reckenden Schergen der Kreuzigung, bei der Maria der Pietà usw. Wie bei der Krönung der Maria fallen auch bei der Pietà die Kanten und Zipfel des Gewandes über den unteren Rand, und nicht minder naturalistisch behandelt findet sich dies sehr charakteristische Motiv bei der knieenden Prophetenfigur und dem Mantelhaltenden Engel der Jordantaufe. Wer die Schranken kennt, die eine aus dem Handwerklichen resultierende technische Tradition damals auch der individuellsten Künstlerpersönlichkeit auferlegte, wird eine gewisse Inkongruenz zwischen der großen Steinskulptur und den kleineren Holzbildwerken verständlich finden, ein Unterschied, der übrigens keineswegs größer, sondern eher geringer ist, als wir ihn sonst bei beglaubigten Stein- und Holzarbeiten eines und desselben Meisters — man denke an den gleichzeitigen Erasmus Grasser — nachweisen können. Auch für unsern Künstler gilt, was die allgemeine Entwicklung jener Epoche lehrt: während die Steinplastik sich rasch der neuen Renaissanceformen bemächtigt und sehr bald ein deutliches Streben nach Monumentalität verrät, verschließt sich die Holzschnitzerei einstweilen dem weißen Vorbild und bleibt, zumal in Bayern, noch eine geraume Weile

den alten gotischen Traditionen treu. Hans Leinberger aber ist von Haus aus Schnitzer, und was tüchtig und bedeutend ist in seiner Kunst — darüber dürfen einige Renaissanceallüren nicht täuschen — ist ein Erbe der Gotik. Der Künstler steht mitten in jener großen Bewegung, die gleich einem Sturmwind, von dem man nicht weiß, von wannen er kommt, in der letzten Phase der ausgehenden



Abb. 7. Christophorus.
Landshut. Trausnitz.

Gotik einsetzt und in mächtig ausladenden Silhouetten, kühn ponderierten Gestalten und stürmisch flatternden Gewändern einem hochgradig gesteigerten Lebensgefühl Ausdruck verleiht. Die bayerische Plastik ist reich an Werken dieser Richtung, die eine nazarenisch angehauchte Kunstbetrachtung bislang wegen Mangels an „seelischem Inhalt“ unterschätzt hat, deren Bedeutung man aber neuerdings trotz ihres barocken, bisweilen kraus und übertrieben, ja sogar maniriert sich geberdenden Stils all-

mählich einzusehen beginnt. Hervorragende Beispiele dieser Gattung besitzt München in drei prachtvollen Heiligenfiguren in der Frauenkirche. Aber auch Landshut nennt einen gewaltigen Christophorus in der Burgkapelle der Trausnitz sein eigen, der zum Besten dieser Art gehört. (Abb. 7.)

Den nächsten Stilverwandten unseres Meisters finden wir jedoch in der Nachbarschaft Landshuts, im nahen Moosburg, und zwar muß hier, so kühn es klingt, das Hauptwerk der bayerischen Plastik, der großartige Hochaltar der Münsterkirche¹⁾ genannt werden. Nicht freilich die hohen Heiligengestalten im Schreine — der Abstand zwischen den überlebensgroßen Rundfiguren und den kleinen Reliefs verbietet einen Vergleich von selbst, wohl aber ergeben die Flügelreliefs, die, 4 an der Zahl, jetzt vom Schreine getrennt in der Chornische aufgehängt sind, trotzdem die meisterhaften, das Martyrium des hl. Castulus darstellenden Schnitzereien neuerdings durch eine abscheuliche panoptikummäßige Bemalung ihren alten Holzcharakter vollkommen eingebüßt haben und unter der dicken Ölfarbensicht wie bemaltes Papiermachée wirken, fruchtbare Vergleichungspunkte genug. (Abb. 8–11). Man vergleiche die Rosenkranzbeterinnen (Abb. 8) mit der knieenden Martha der Beweinung und mit der Zuhörerin links auf der Wüstenpredigt. Auch die weiblichen Adoranten des Grabsteins sind für die Kostümbehandlung heranzuziehen. Für die wundervolle Mantelfigur des heiligen Castulus dagegen ist auf den Jünger Johannes der beiden kleinen Reliefs zu verweisen. Unter den Schergen finden wir mehr als einen Bekannten von der Kreuzigung wieder; man vergleiche den abscheulichen Dickwanst auf der Martyriumszene (Abb. 10) im Mittelgrund mit dem wohlgenährten Kriegshauptmann dort. Die Marterung des freilich ziemlich asketisch aufgefaßten Heiligen zeigt (trotz des dicken Ölfarbenaufstrichs) eine den Akten der beiden Schächer ganz analoge weiche, fleischige Behandlung. (Abb. 11). Auch beachte man hier wieder die realistische Wiedergabe stofflicher Details, wie das geschälte Holz der Pfähle, die gesprungene Baumrinde usw.

Einigermaßen auffallend bleibt der Unterschied zwischen der derben Realistik dieser Szenen und den von hoher Feierlichkeit erfüllten Figuren des Altars selbst. Aber der Abstand ist nicht größer als derjenige zwischen Leinbergers Kreuzigung und Beweinung einerseits und dem Rorer'schen Grabstein andererseits. Und sucht man hier nach Analogien zu den Hochaltarfiguren, so sind natürlich in erster Linie die göttlichen Gestalten der Marienkrönung heranzuziehen. Die charaktervolle Idealität dieser bärtigen Köpfe läßt sich mit den ritterlichen und kaiserlichen Typen der beiden Prachtgestalten zur Seite der Madonna, dem h. Castulus und dem Kaiser Heinrich sehr wohl vergleichen.

¹⁾ Ausführlicher wurde der Moosburger Altar zuletzt behandelt von R. Hoffmann, Altarbau im Erzb. München-Freising (Münch. 1905) S. 22. Das Werk wird ziemlich allgemein für Münchener Arbeit gehalten. Nur B. Riehl zögert, es in der Hauptstadt zu lokalisieren. (Münchener Plastik in der Wende vom Mittelalter zur Renaissance S. 451). An anderer Stelle (S. 438) macht derselbe Autor vielmehr auf politische und kunstgeschichtliche Zusammenhänge der Moosburger Gegend mit Landshut aufmerksam. Abbildungen des Altars s. Kunstdenkmale des Königreiches Bayern Bd. I. Taf. 50 u. 51.

Dennoch würde wohl niemand auf Grund dieser Indizien allein es wagen, bei dem imposanten Werk im Moosburger Münster den Namen des unbekannten Landshuter Schnitzers zu nennen. Hier muß nun auf eine alte Nachricht hingewiesen werden, die merkwürdiger Weise bei den zahlreichen Erörterungen über das Altarwerk bisher übersehen wurde. In seinem köstlichen „Eisenbahnbüchlein“, betitelt von „München bis Landshut“ (München 1855), einem wahren Cicerone



Abb. 8. Aus dem Leben des h. Castulus. Flügelrelief vom Hochaltar.
Moosburg. Münsterkirche.

für Biedermayer, bespricht der alte Sighart den Moosburger Altar und mit voller Bestimmtheit weist er das große Werk einem Meister zu, dessen Monogramm er zwar nicht auf dem Altare selbst, sondern „auf anderen Holzkulpturen in Moosburg von trefflicher Charakteristik, wenn auch gleichfalls realistisch ausgeführt (!)“ mit eigenen Augen gelesen hat. Es ist das Monogramm unseres Künstlers **HL**.

Sigharts Angabe lautet sehr bestimmt. Auch handelt es sich nicht etwa um

eine flüchtige Reifsenotiz, da der Autor, in Freising wohnhaft, die Türme des Moosburger Münsters sozusagen ständig unter Augen hatte und seine Beobachtung jede Stunde nachprüfen konnte. Meine Suche nach jenen Holzschnitzereien in Moosburg blieb jedoch zunächst ergebnislos. Erst als ich in der Nachbarschaft Umschau hielt, stieß ich in Freising auf jenes Relief mit der Predigt des Täufers (Abb. 5), das mit der Berliner Jordantaupe zusammengehört. Ich zweifelte keinen Augenblick,



Abb. 9. Aus dem Leben des h. Caspulus. Flügelrelief vom Hochaltar.
Moosburg. Münsterkirche.

daß diese beiden Stücke die Holzskulpturen „von trefflicher Charakteristik“ sind, die Sighart in Moosburg sah. Daß — später ein Stück davon nach Freising gelangte, ist weniger auffallend, als das Auftauchen des Gegenstücks in Berliner Besitz, aber es ist dies, wie wir sehen werden, nicht der einzige Kunstgegenstand, der in unserer Zeit von Moosburg nach Berlin seinen Weg gefunden hat.

Es entsteht die Frage: sind die beiden Reliefs, die Sighart zweifellos bereits isoliert gesehen hat, ursprünglich zu dem Altar gehörig? — Hierbei ist vorweg zu

bemerken, daß der Altarbau keineswegs mehr intakt ist. Schon Ende des 18. Jahrhunderts, erhielt das Ganze, das vorher in lustigen Farben prangte, einen Anstrich in Weiß und Gold. Auch die vier Flügelreliefs, die damals abgenommen und in der Chornische angebracht wurden, mußten sich diese Prozedur gefallen lassen. Im Jahre 1882 wurde das ganze Werk in einer bekannten Münchener Kunstanstalt einer „Restauration“ unterzogen. Der Effekt ist der gewöhnliche traurige. Ein ödes Steingrau bildet jetzt die Grundfarbe, von dem sich die Figuren in süßlicher

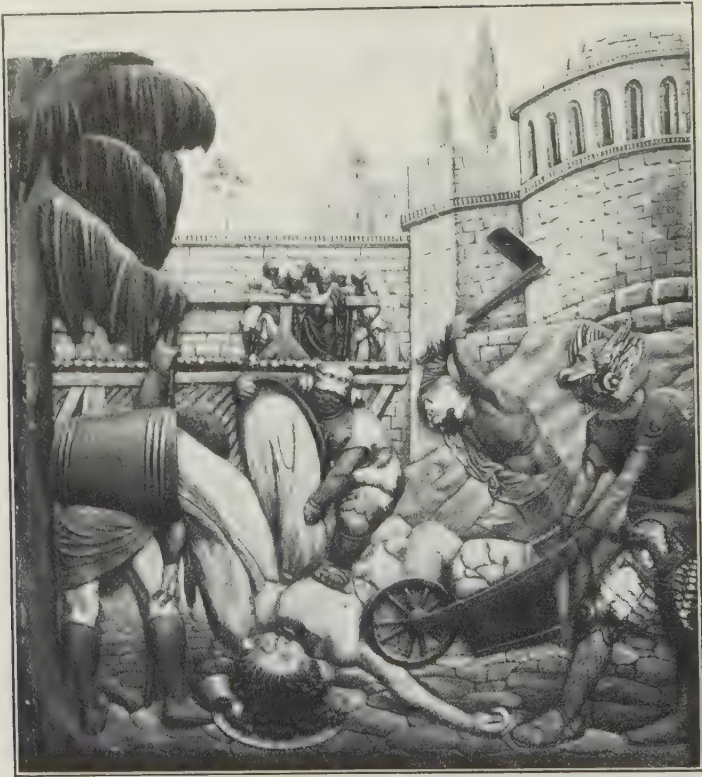


Abb. 10. Martyrium des h. Castulus. Flügelrelief vom Hochaltar.
Moosburg. Münsterkirche.

Buntheit fatal abheben. Die Flügel wurden damals nicht würdig befunden, wieder angebracht oder auch nur gefäulert zu werden. Angeweißt, wie sie waren und blieben, wurden sie in eine Kammer über der Sakristei verbannt. Hier fand sie die Inventarifikationskommission. Neuerdings sind sie, wie erwähnt, in München für teures Geld frisch angemalt und in dieser fragwürdigen Gestalt wiederum an der Chorwand angeheftet worden. —

Indes fehlen jetzt einige Teile sowohl am Altar wie an den Flügeln. Letztere schließen mit ihren vier Relieftafeln allerdings den Schrein, aber dieser besitzt in der Mitte über dem Madonnenbild eine quadratische Überhöhung, die den Baldachin enthält, und diese bliebe unverschlossen, hätten die Flügel nicht beide oben entsprechende Fortsätze besessen. Letztere aber, die vielleicht ebenfalls skulpiert waren, fehlen.

Die genannte Überhöhung in der Mitte beträgt genau ein Drittel der Gesamtbreite des Schreines.¹⁾ In den beiden Winkeln links und rechts der Überhöhung knien jetzt kleine Engelfiguren unter bogig gespannten Streben. Auch hier ist nicht alles intakt. Die beiden knieenden Engel sind Schöpfungen jener Kunstanstalt aus dem Jahre 1882. Aber schon vorher war hier ein Eingriff geschehen. In der architektonischen Aufnahme des Altars von Harrer Taf. 3, die 1853 erschien, figuriert an dieser Stelle ein Rokoko-Putto mit einem Palmzweig, offenbar eine Zutat jener Restaurierung des XVIII. Jahrhunderts, die den weißen Anstrich verschuldete. Man war vollkommen berechtigt, diese Zutaten bei der Renovation von 1882 zu beseitigen. Aber war der Ersatz durch knieende und knixende Engel richtig? — Ich glaube nicht. Vielmehr halte ich es nicht für unmöglich, daß hier oben in den Winkeln unsere beiden Reliefs als Füllungen der beiden leeren Bogenfelder gedient haben. Die Maße machen dies mehr als wahrscheinlich.

Jedes der beiden Bogenfelder stellt, wie gesagt, ein Drittel der gesamten Breite des Altarschreins dar. Die Füllung dieses Raumes entspräche also einem Drittel der Gesamtbreite der beiden Altarflügel. Nach der Messung der Inventarisierung²⁾ haben beide Flügel zusammen eine Breite von 2,24 m. Ein Drittel dieses Maßes ergibt nun überraschender Weise genau die Breite unserer Reliefs: 74 cm. Auch mit der Höhe (von 92 cm) scheinen die Verhältnisse der beiden Halbbogen (s. die Harrersche Detailaufnahme Taf. 3) gut übereinzustimmen.

Eine andere Möglichkeit wäre die, daß die beiden Schnitzwerke nicht als Bogenfüllungen, sondern als Aufsätze auf den Flügeln gedient hätten, so zwar, daß sie bei geschlossenem Schrein die beiden entsprechenden, bogig abgegrenzten Felder links und rechts von der mittleren Überhöhung zugedeckt haben würden. Da jedoch das obere (fünffach gebrochene) Gesims des Schreins ein stark ausladendes Profil zeigt, so wären alsdann die Flügel selbst sehr massiv, ca. 7 cm dick zu denken, während der Durchmesser der — vorn an der Kante — aufgesetzten Reliefs nur als sehr gering anzunehmen wäre. In der Tat bestehen dieselben auch aus ganz dünnwandigen Lindenholzbrettern. Die Flügel hätten in diesem Fall nicht nur den Schrein selbst geschlossen, sondern auch das ganze Feld in dem kleeblattförmigen Rahmen oberhalb des Schreins zu verdecken gehabt.

Ich lasse diese Frage so lange in der Schwebe, bis praktische Versuche an Ort und Stelle eine oder die andere Möglichkeit dargetan haben.

Hier oben in einer Höhe von über 8 Metern waren die dekorativen Stücke ganz an ihrem Platz. Unter den bogigen Rahmen in die Felder eingesetzt, müssen

¹⁾ Kunstdenkmale des Königreichs Bayern, Taf. 50, s. auch das Tafelwerk von Harrer, Lindau 1853.

²⁾ Kunstdenkmale des Königreichs Bayern, Text S. 419.

sie mit ihrem Wolkenhintergrund den Eindruck von kleinen Krippen hervorgerufen haben.¹⁾ Farbe und Vergoldung erhöhten die Fernwirkung. Als man den ganzen Aufbau weiß überstrich, war für die bunten Bilder kein Platz mehr. Mit samt den Flügelreliefs wurden sie damals aus dem Ganzen herausgerissen und durch jene Putten ersetzt.

Wie aber kam der Künstler dazu, in dieser Höhe, an verhältnismäßig untergeordneten Teilen sein Monogramm anzubringen? Meister Hans konnte schlechter-

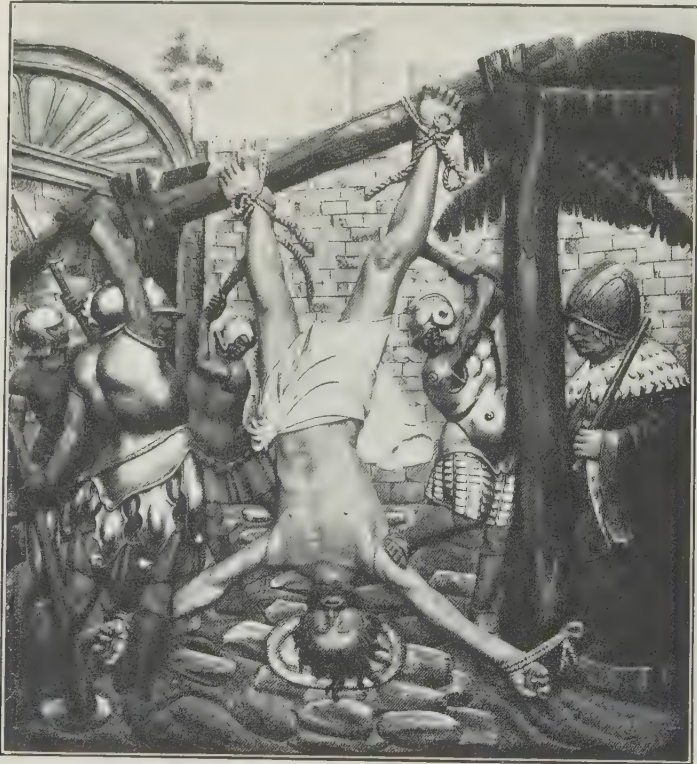


Abb. 11. Martyrium des h. Castulus. Flügelrelief vom Hochaltar.
Moosburg. Münsterkirche.

dings keine passendere Stelle finden als zu Füßen seines Namenspatrons, des hl. Johannes, und keine bessere Szene konnte er wählen, als die, wo der Heilige eben als „Täufer“ erscheint. Vermutlich waren auch die großen Flügel des Schreins auf der Außenseite mit Szenen aus dem Leben Jesu geschmückt, natürlich in Malerei. Hierzu gehört denn inhaltlich auch die auf der Rückseite der Predella angebrachte

¹⁾ Eine teilweise Analogie bieten die Lünetten-Reliefs an den Türflügeln des Südportals der Stiftskirche von Altötting. Abgeb. Die Christliche Kunst Bd. I, S. 125.

Kreuztragung, die sich allein davon erhalten hat. Alles scheint sich aufs beste zusammenzuschließen: einen wirklichen Beweis kann jedoch sicherlich nur ein praktischer Versuch an Ort und Stelle, am Altar selbst liefern.

Wie dem auch sei: für Leinbergers Autorschaft gibt es noch ein weiteres gewichtiges Beweisstück, das, wie ich glaube, etwa noch bestehende stilistische Bedenken zu beseitigen geeignet ist. Das Kaiser Friedrich-Museum besitzt eine fast drittel lebensgroße Bronze-Gruppe einer Madonna mit Kind (Abb. 12). Das Stück bildet geradezu das Bindeglied zwischen den signierten Arbeiten Leinbergers und dem Altarwerk. Während nämlich der seltsam häßliche Kopf eine, man darf hier wohl sagen, lächerliche Aehnlichkeit mit den Frauentypen der Kreuzigung und auch mit der Maria der Beweinung aufweist, ist das stark bewegte, in tiefen Hängefalten herabfallende Kleid direkt von der Madonna des Altars abgeleitet. (s. Kunstdenkmale Taf. 51.) Geradezu um eine Vorstudie, einen Entwurf zu dieser scheint es sich bei der Bronze zu handeln. Der mesquine, etwas an Mulattentypen gemahnende Kopf ist ungemein charakteristisch für Leinberger. Aber wer andererseits diese breitangelegte und weich geschwungene, alle eckigen Brüche vermeidende, mit tiefen Mulden und wulstigen Faltenkämmen arbeitende Draperie entworfen hat, der hat auch auf die Madonna des Altars begründete Anwartschaft.

Überraschender noch als diese stilistischen Eigentümlichkeiten ist die äußere Tatsache, daß das Bildwerk, das 1882 in den Besitz des Berliner Museums gelangte, aus Moosburg, nämlich aus dem dortigen Rathaus stammt.¹⁾

Als „bayerisch“ bezeichnet die Figur schon Bode, indem er sich auf die unruhige Faltengebung beruft, die gerade für unseren Meister so bezeichnend ist. Eine Anwendung von italienischem Manierismus — man erinnere sich der Hände des Kriegers auf der Kreuzigung! — zeigt sich in der auf die Brust gelegten rechten Hand. „Mutter und Kind“, so würdigt Bode das durch schöne bräunliche Patina besonders reizvolle Werk, „sind außerordentlich wahr und derb realistisch, von häßlichem Typus, das Kind ist auffallend klein, die Gewandung sehr unruhig. Die niedrige Basis, die mit der Gruppe zusammengegossen ist, zeigt ganz primitive deutsche Renaissanceformen. Danach kann diese Figur kaum später als etwa 1515 entstanden sein, eher noch einige Jahre früher. Sie ist als außerhalb Nürnbergs entstandene Bronzestatue dieser Zeit nicht nur das bedeutendste, sondern das einzig bisher bekannte Stück dieser Art. Die Löcher, groben Bronzeauswüchse u. a. sind Fehler des Gusses, die dem Künstler so unbedenklich waren, daß er die Gußröhre und Nähte nur oberflächlich abnahm und im übrigen das Stück so ließ, wie es aus dem Guß kam; sogar der Formsand ist noch an manchen Stellen vorhanden.“

Wir wissen aus der Schule Peter Vischers, wie der Bronzegießer mit dem Holzschneider Hand in Hand arbeitete, und daß die berühmte Nürnberger Madonna nichts anderes sei als ein Modell für eine Bronzestatue, ist, nachdem es einmal

¹⁾ s. Jahresbericht des K. Friedrich-Museums-Vereins 1903/04 S. 11. Bode-Tischbudi, Bildwerke der christlichen Epoche No. 298.



Abb. 12. Madonna. Bronzegruppe von Moosburg.
Berlin. Kaiser Friedrich-Museum.

ausgesprochen,¹⁾ allgemein angenommen. Hans Leinberger war von Haus aus Bildschnitzer. Aber daß ihm auch die Gießhütte nicht fremd war, daß er

¹⁾ Zuerst von H. Stegmann f. von Bezold, Anzeiger des germanischen Nationalmuseums 1896 S. 29. — Auch die beiden ausgezeichneten Porträt-Holzbüsten aus Schloß Neuburg a. D. im Bayerischen Nationalmuseum dürften als Unterlagen für Bronzegüsse am ehesten richtig zu beurteilen sein.

sich tatsächlich mit Bronze — „Messing“ lautet die alte Bezeichnung — zu tun machte, steht aktenmäßig fest. Denn worauf sonst bezöge sich der (oben S. 117 angeführte) Rechnungseintrag, wonach Meister Hans Leinberger „umb 9 Centner Messings“ 40 Gulden erhielt, als auf einen Vorchuß für das Material zu einem, übrigens gar nicht geringfügigen Bronzegußwerk? —

Die Primitivität des Gusses spricht dafür, daß die Madonna von einem Nichttechniker, wohl H. Leinberger selbst, gegossen ist; denn im übrigen war die Bronzegußtechnik im damaligen Bayern hoch entwickelt. Beweis dafür die prachtvollen, mit reicher Ornamentik und Porträtmedaillons gezierten Kanonen, die 1543 der Stückgießer Hans Meixner in Landshut für Herzog Ludwig und Sebald Hirter 1524 in Neuburg a. D. für Pfalzgraf Friedrich goß (Armeemuseum in München).

*

*

*

Für die Chronologie und die Reihenfolge von Leinbergers Werken bieten die Kreuzigung von 1516 und die Marienkrönung von 1524 feste Anhaltspunkte. Nicht viel früher als jene Arbeit wird die Bronzmadonna, die Bode um 1515 ansetzt, und nicht viel später das Beweinungsrelief zu datieren sein. In der Zeit von 1516 bis 1524 muß die Schöpfung des großen Altars fallen,¹⁾ von dem die beiden dekorativen Schnitzwerke, Jordantaufer und Wüstenpredigt, zeitlich nicht zu trennen sind. An diesem seinem Hauptwerk wuchs Hans Leinberger zu seiner vollen künstlerischen Größe. Auf der Höhe seines Könnens zeigt ihn dann der Rorer-Epithaph.

Den bayerischen Charakter der ganzen Stilrichtung, der Leinberger angehört, im Gegensatz zu der fränkischen und Nürnberger Art, wurde schon des öfteren betont. Unter der Bezeichnung „regensburgisch“ stellte Bode eine Reihe meist kleinerer Holzbildwerke dieses Stils zusammen, deren bedeutendstes Werk, das Martyrium des hl. Sebastian mit einem als Türke gebildeten Bogen schützen zur Linken und einem deutschen Ritter, der den Heiligen [Namenspatron?] verehrt, als porträtmäßig aufgefaßten Stifter zur Rechten,²⁾ im Kaiser Friedrich-Museum aufbewahrt wird.

Hierher gehört auch eine äußerst dramatisch geschilderte Kreuzigung mit vielen kleinen, rund gearbeiteten Figürchen im Berliner Museum, zu der das Germanische Museum (Saal der Modelle) ein (fragmentiertes) Gegenstück von derselben Hand besitzt.

In den unruhigen und tiefen „wie vom Wind bewegten Falten, worin Nester von ganz kleinen knittrigen Falten wie Strudel in einem reißenden Strom auf-fallen“, erblickt Bode den Einfluß Albrecht Altdorfers; er lokalisiert daher die Schule oder wenigstens deren Ausgangspunkte in Regensburg.

Auch Leinbergers Art und Kunst ist zweifellos bayerisch. Von der fränkischen Plastik, von der trockenen, fleisch- und blutlosen Askefe Riemen-schneiders sowohl, wie auch von der blühenden Reife und dem feinen Formalismus Nürn-

¹⁾ Die bisherigen Datierungen schwanken zwischen den Jahren 1505 bis 1525.

²⁾ Bode, Jahresbericht des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins auf 1903/4 S. 10. Taf. 1.

bergs ist er ebenso weit entfernt wie von der lächelnden Anmut der schwäbischen Kirchenkunst. Die großen Nürnberger, Kraft, Vischer und Stoß berühren ihn nicht. Hält man seine Marienkrönung neben die daselbe Thema behandelnden Werke der drei Nürnberger, besonders Krafts Epitaph an der Frauenkirche zu Nürnberg, so steht unser Künstler völlig selbständig da und tritt auch, qualitativ betrachtet, keineswegs hinter die glänzende Trias zurück. Selbst einem Dürer, dessen Kupferstich- und Holzschnittwerk in den gleichzeitigen Bildhauerwerkstätten geradezu geplündert wurde, verdankt Leinberger kaum mehr als eine gelegentliche Anregung.

Bayerisch muß man seine Kunst nennen, indes auch jener „regensburgischen“ Gruppe tritt Leinberger als selbständige Persönlichkeit gegenüber. Vor allem: ihm fehlt ganz und gar der kleinmeisterliche Zug, der diese gerade mit Altdorfer verbindet. Der Grundzug von Leinbergers Kunst ist dekorativ, und daß dieses Moment auch in seinen kleinen Buchs- und Birnbaum-Schnitzereien keineswegs fehlt, beweist dessen Stärke. Seine breite pastose Formgebung duldet keine kleinliche Schnitzerei. Wie eine bildsame Masse behandelt er das Holz, durchweg die große durchgehende Linie betonend, die Massen plastisch zusammenfassend. In weichen Hebungen und Senkungen gleitet sein skizzistisch-gleichgültiger Vortrag über das Detail hinweg und, indem er als echter Formkünstler allen Ausdruck in die Gesamterscheinung legt, vernachlässigt er häufig Gesicht und Hände.

Dies alles vermeiden jene säuberlich und exakt gedrechselten „regensburgischen“ Kleinplastiken — wirklich Kleinmeisterwerke — gänzlich. Und noch ein anderes scheidet Leinbergers Art von diesen: es ist etwas Provinziales, das ihm trotz der Residenz Landshut anhaftet. Sein Hang zum Volkstümlichen grenzt bisweilen ans Rustikale, und das Charakteristische treibt er nicht selten auf eine Spitze, wo es in die Karikatur umzuschlagen droht. Das alles ist ganz und gar nicht Altdorferisch.

Damit soll indes die Bedeutung des „Malers von Regensburg“ für Leinberger keineswegs ganz in Abrede gestellt werden. Wir haben mehrfach auf gemeinsame Züge hinweisen können. Auch der oben genannte Landshuter Kupferstecher Georg Lemberger, ein Schüler Altdorfers, der im Landschaftlichen und der Draperie den Meister stark outrierte, hat in seinen Gewandfiguren Motive, die zum wenigsten eine künstlerische Verwandtschaft mit unserem Leinberger beweisen.

Aber ungleich näher als dem sog. Donaustil steht der Landshuter Meister der eigentlichen bayerischen Malerei, die in Schleissheim, Freising und im Bayerischen Nationalmuseum, von zahlreichen Dorfkirchen abgesehen, in Fülle vertreten ist, ohne daß das reiche Material bisher einen Bearbeiter gefunden hätte. Hier erscheinen ähnlich robuste Typen wie auf Leinbergers Reliefdarstellungen; die Drastik der Darstellung ist dieselbe und womöglich noch gewalttätiger als dort. Hier im eigentlichen Altbayern zwischen Isar und Inn hat auch eine provinzielle Plastik ihren Sitz, die für Leinberger, wenn auch nicht qualitativ, so doch stilistisch die nächste Parallele bietet. Lange nach dem Einzug der Renaissanceformen im deutschen Süden offenbart hier in den altbayerischen Ländern die schwungvoll sich auslebende Spätgotik noch mächtige Triebe. Hier festigt sich jener bewegte, dekorativ-malerische,

mit naturalistischen Motiven durchsetzte Stil, den man als ein Protobarock der Gotik bezeichnen möchte, und angesichts dessen man den Eindruck gewinnt, als hätte sich ohne das Eindringen des antikisierenden Renaissance-Elementes hier ein echt süddeutscher, malerischer Barockstil unmittelbar aus der Gotik entwickeln können. Ein ausgezeichnete Vertreter dieser Richtung ist der „Meister der Türen von Altötting“ (Matthäus Kreniß), unter dessen Namen Ph. M. Halm¹⁾ eine stattliche Anzahl von Arbeiten dieser Art zusammengebracht hat. In Eggenfelden, im Rottal scheint dieser tüchtige Künstler seinen Sitz gehabt zu haben. Hier, wo sichtlich die Wurzeln seiner Kunst liegen, möchte ich auch Leinbergers Heimat annehmen.

Ein Ort Leinberg liegt im österreichischen Innviertel (Distrikt Ried) unfern der bayerischen Grenze. Auch der Name eines Stephan Rottaler, der als Bildhauer neben dem Leinbergers in den Rechnungsbüchern des Landshuter Herzogs vorkommt, deutet in diese Richtung.²⁾

In der volkstümlichen Schnitzkunst des platten Landes, Niederbayerns in erster Linie, suchen wir die Quellen von Leinbergers Kraft. Was renaissancemäßig ist an seiner Kunst, ist äußerlich angenommen. Der phantastische Waffenschmuck stammt von Mantegna, an dessen statuarischen Motiven er sich gelegentlich wohl auch einmal versieht. Aber die Köpfe, die er unter die Prunkhelme zwingt, sind sehr weit entfernt von dem akademischen Ideal des Paduaners; diese Krieger-Figuren in antikem Harnisch und antiker Attitude sind sichtbarlich niederbayerisches Gewächs. —

Es ist keineswegs nötig anzunehmen, Leinberger habe diese Requisiten über Augsburg oder Nürnberg bezogen. Die Beziehungen seines herzoglichen Herrn zu Italien waren ganz direkte, so daß seine Kenntnis der Renaissance sehr wohl auf eigener Anschauung von italienischen Kunsterzeugnissen beruhen konnte. Dennoch hat er sich nicht überwältigen lassen von dem neuen Eindruck. Selbst da, wo er einmal das fremde Vorbild unmittelbar übernimmt, wie bei den Pilastrfüllungen des Rorer-Epitaphs, fügt er dem Muster des italienischen Ornamentstichs einen Medaillonkopf ein, der gewiß nichts vom römischen Caesaren hat. —

Unter den eigentlichen Bahnbrechern der deutschen Frührenaissance hat Hans Leinberger von Landshut also kaum mitzureden, aber in dem großen Finale der kurz vor ihrem Ausgang noch einmal zu leidenschaftlicher Bewegung sich erhebenden Spätgotik tönt seine starke Stimme mächtig mit.

¹⁾ Die christliche Kunst Bd. I S. 121.

²⁾ Er wird nur einmal nebenbei genannt. Sollte dieser „Steffen“ Rottaler identisch sein mit dem Monogrammist S. R. von dem sich in Freising hervorragende dekorative Skulpturen finden? Daneben wird in den Akten noch ein Meister Gorig (Georg Gartner?) allerdings auch nur beiläufig als Bildhauer aufgeführt. (Mitteilung von Dr. Buchheit.)



Die Konkurrenz für einen Monumentalbrunnen am Maximiliansplatz.

Von Walther Riezler.

In ungewöhnlich großer Zahl sind die Münchener Architekten und Bildhauer am Anfang dieses Jahres dem Preisausschreiben gefolgt, das der Magistrat — der Stiftung eines kunstbegeisterten Bürgers folgend — zur Erlangung von Entwürfen zu einer monumentalen Ausgestaltung des Abchlusses der Maximiliansplatzanlage gegen das Schillerdenkmal erlassen hatte. Das Ergebnis ist doppelt interessant und behält seine Bedeutung über den Augenblick hinaus, da sich aus ihm vielleicht eine wichtige Lehre für künftige Konkurrenzen ähnlicher Art gewinnen läßt.

Trotz vieler tüchtigen und zum Teil sogar in Einzelheiten vorzüglichen Entwürfen, die sich unter den über fünfzig eingesandten befanden, wurde keiner mit dem ersten Preise ausgezeichnet und zur Ausführung bestimmt. Das Preisgericht teilte vielmehr die Preise unter eine Zahl der besten Projekte und forderte die Urheber der an erster Stelle prämierten Entwürfe — Architekt Sattler, Bildhauer Hahn und Architekt Bestelmeier, Bildhauer Albrechtsberger — zu einer engeren Konkurrenz auf, deren Ergebnis bis jetzt noch nicht bekannt ist.

Dieser gewissermaßen negative Erfolg liegt nun nicht daran, daß nicht die rechten Künstler sich beteiligten, er liegt vielmehr an der Aufgabe selber. Sie war in der engen Bedrängung, wie sie gestellt wurde, wohl überhaupt nicht ganz befriedigend zu lösen. — Als Bebauungsfläche stand der annähernd halbkreisförmige Abschluß der Anlage mit Einschluß der ersten Erhöhung zur Verfügung. Daraus ergab sich — zumal das Preisausschreiben einen tempelartigen Bau vorschlug — als das nächstliegende eine in den Hauptsachen architektonische Anlage, die sich als Abschluß des vor dem Schillerdenkmal liegenden Platzes von der Briennerstraße aus präsentieren sollte. Nun ergibt sich aber bei näherer Überlegung, daß dieser Platz gar kein rechter Platz im wahren architektonischen Sinne ist, keine geschlossene Situation mit ausgesprochenen Richtungsachsen, sondern nichts weiter als der Übergang zu dem wirklichen Maximiliansplatz, der sich in allein betonter Längsausdehnung den Häusern links entlang erstreckt, von den Anlagen bestanden. Wird an jener Stelle ein Abschluß versucht, so wirkt dieser nie produktiv im Sinne einer Situation, sondern wie ein unnatürliches Gewächs. Und er wirkte deshalb noch unglücklicher, weil er, in dem er den Platz einengt, die neuen Häuser um das Schillerdenkmal in ihren ungesund übertriebenen Verhältnissen nur noch aufdringlicher erscheinen ließe, während jetzt der Blick an ihnen vorbei über den langen Platz weggeht. Umgekehrt aber würde die Wucht der umliegenden Häuser auf die Anlage selbst drücken und legte eine ziemlich bedeutende Massenwirkung dieser Anlage nahe, — in manchen Projekten erheben

sich die Tempel bis zur Höhe eines stattlichen Hauses; aber die Wirkung wäre eine unerträglich enge und drückende. —

Die Verhältnisse liegen eben ganz anders als bei der Situation des Wittelsbacher Brunnens am andern Ende der Anlagen. Die viel größere Dimension des hier vorgelagerten Platzes, namentlich die Ausdehnung in die Breite nach beiden Seiten, besonders nach der Pfandhausstraße zu, wo durch die Abstumpfung der Häuferecke diese Richtung stark betont ist — all das ließ eine Hervorhebung des Endes der Anlagen, eine festgeschlossene Architektur mit starker Breitenentwicklung, für die dann die Anlagen den Hintergrund abzugeben haben, als das einzig richtige erscheinen.

Beim Schillerdenkmal ist es gerade umgekehrt. Wenn dieser Abschluß der Anlagen überhaupt eines künstlerischen Schmuckes bedarf, so muß die Aufgabe jedenfalls die sein, durch diesen Schmuck in die Anlagen einzuführen, und zwar so, daß diese möglichst stark selber sprechen. In dieser Richtung ging die Lösung, die in dem auch mit einem Preise ausgezeichneten Entwurfe von K. Akerberg angedeutet war. Zwischen Blumenbeeten, Balustraden, Wege, die auf die Anhöhe führen, die durch eine Reiterfigur bekrönt ist; es ist nichts weiter als ein Schmuck der Anlagen, kein Abschluß eines Platzes. Eine solche Lösung hat freilich nicht die Bedeutung, die der Stifter der Sache geben wollte: sie ist weniger monumental als idyllisch-dekorativ. Aber sie ist bei weitem die natürlichste.

Freilich könnte man mit einer solchen Lösung noch etwas anderes verbinden, was dann dem Ganzen einen mehr monumentalen Charakter verleihen würde. Man könnte — dieser Gedanke ist unter den beteiligten Künstlern aufgetaucht — vor die Anlagen, also auf den Platz vor dem Schillerdenkmal eine Säule oder etwas ähnliches, stark in die Höhe sich erstreckendes — das vielleicht zugleich als Beleuchtungsquelle dienen könnte — stellen; dies würde dann nicht als Abschluß des Platzes, sondern mehr als der Ausgangspunkt für das Ganze wirken. — Aber eine solche Lösung ist bei genauer Befolgung der Bedingungen des Preisausschreibens nicht gut möglich. Zwei nicht preisgekrönte Entwürfe versuchten eine ähnliche Lösung; im einen Fall sollte eine Kolossalfigur, im andern eine sehr hohe Säule am Ende der Anlagen stehen. Allein der Standpunkt vor den Anlagen ist entschieden für eine solche Säule der natürlichere.

Das Ergebnis der Konkurrenz enthält eine Lehre für die Zukunft. — Es liegt ein gewisses Unrecht gegen die Künstler darin, ein Preisausschreiben so zu formulieren, daß eine wirkliche Lösung bei Beobachtung der Bedingungen unmöglich ist, oder daß dort andere Bedingungen bessere Lösungen ermöglichen. Da sich aber dieser Sachverhalt meistens erst dann herausstellt, wenn durch eine Konkurrenz alle möglichen Lösungsversuche unternommen sind, so wäre es recht und billig, man würde eine allgemeine Ideenkonkurrenz bei möglichst weit gesteckten Grenzen — etwa nur bei allgemeiner Angabe des Platzes, der zu schmücken ist — vorausgehen lassen und deren Ergebnisse dann dem spezielleren Wettbewerb zu grunde legen. Solange das nicht geschieht, muß leider oft eine Menge Zeit, Mühe und Geld der Künstler ohne innere Notwendigkeit verloren sein.



Giovanni da San Giovanni.

Von Ludwig von Buerkel.

Toscana, die Mutter der neueren Kunst, hat alternd noch die Kraft gehabt, ein Genie zu gebären – Giovanni Manozzi, genannt Giovanni da San Giovanni. Die Künste hatten Toscana verlassen und waren nach Rom gezogen an den Hof ehrgeiziger Päpste und verschwenderischer Kardinäle. Eine Unzahl von schwächlichen Epigonen, die im besten Falle hübsch zu dekorieren verstanden, quälten die Welt – die's damals nicht empfand – mit geistlosen Wiederholungen oder Übertreibungen der Formen Michelangelos. Erst das grauende Seicento brachte wuchtige Anstürme von Neuerern aus der Provinz.

Giovanni da San Giovanni ist unter ihnen nicht gewesen. Sonst wäre sein Name klangvoll wie die Namen der anderen, die mit ihrer Kunst in Rom in den Kampf gezogen sind: Die Caracci, Domenichino, Reni, Guercino, Caravaggio, Salvator Rosa. Nur einen größeren Auftrag, die Ausmalung der Apsis der uralten wunderschönen Kirche S. Quattro Coronati hat er dort mit Anstand ausgeführt, um zu erkennen, daß Marterqualen in aller Entsetzlichkeit zu schildern – wie es der verderbte römische Geschmack verlangte – seiner Natur widerspräche. Er war ein heiterer, witzig bissiger Toscaner, in der Provinz geboren und gemacht, in der Provinz zu sterben. Ungesunder Sinnlichkeit oder gelehrten Befehlen hätte er sich nicht gefügt. Der Gedanke sprudelte, wenn sein Pinsel floß; was brauchte er in Rom zu malen, was er nicht wollte, wenn in Florenz das Volk, die Bürger, die Edlen und Fürsten jeder seiner Launen zujubelten, je mehr, desto derber sie geraten war.

Mit spitzfindiger Klugheit und allergrößter Weisheit hatte der gelehrte großherzogliche Bibliothekar Francesco Rondinelli einen Plan für die Ausmalung eines Raumes im Palazzo Pitti entworfen. Die Heirat der letzten Rovere, Prinzessin Viktoria mit Ferdinando II. gab den Anlaß. Giovanni, weit und breit berühmt wegen seiner Freskomalereien, sollte die Gedanken in Farbe übersetzen. Er aber dachte anders und legte auch seinerseits einen Entwurf vor, nach seinem Geiste. Der Hof war derblutiger genug, um den gelehrten Rondinelli wieder hinter die Bücher und den witzigen Giovanni auf das Gerüst zu setzen, damit er seinen Farbertanz begänne. Der Saal ist mächtig in den Verhältnissen, belichtet von zwei hochliegenden Fenstern und gewölbt. So mußte sich die Ausmalung in die Zierung der Decke mit ihren Zwickeln und in die Schmückung der Wandlunetten teilen, die von Türen zum Teil durchbrochen sind. Der Saal, in dem die farbfriischen Werke unseres Meisters erhalten sind, ist viel besucht.



Abb. 1.

FRESKO DES GIOVANNI DA SAN GIOVANNI IM PALAZZO PITTI



Abb. 2.

FRESKO DES GIOVANNI DA SAN GIOVANNI IM PALAZZO PITTI



Abb. 3.

FRESKO DES GIOVANNI DA SAN GIOVANNI IM PALAZZO PITTI

In Vitrinen werden überreiche Werke der k. Argenteria gezeigt und zu den Füßen der Lunetten Benvenuto Cellinis Goldteller bewundert, die ein biederer Augsburger Goldschmied in Wahrheit verfertigt hat, wie der Pinienapfel als Marke zeigt. Darüber findet niemand Zeit, sich an der Bemalung des Raumes zu erfreuen.

Giovanni war zwar bei einem gewissen Matteo Roselli in der Schule, hat aber von ihm höchstens das Halten des Stiftes oder das Farbenreiben gelernt, wenn er dies nötig hatte. Sein wahrer Lehrer ist das buon fresco, der Geist und das Können Masaccios, Ghirlandajos und anderer Meister an den Florentiner Kirchenwänden gewesen. Staffeleibilder hat er nur ausnahmsweise gemalt und an ihnen stets gezeigt, wie recht er hatte, selten Ausflüge in ein Gebiet zu unternehmen, das ihm fremd war. Gern stellte man ihm Refektorien, Klosterhöfe, Paläste und Hausfassaden zur Ausschmückung und überließ die Fertigung der Zimmerbilder seinem Freunde Furini, der wieder hierin Meister war.

Die brave, langsame Art des buon fresco darf man beim Seicento-Kind nicht suchen. Schnelle Arbeit verlangte die Zeit, schnelle Arbeit lag auch seinem Wesen. Studien hat er wenig gemacht. Eine Skizze genügte und er warf seine Gestalten an die Wand. Bei dieser wenig vorbereiteten Art muß man umsomehr seine Sicherheit bewundern, kann man aber auch verzeihen, wenn einmal etwas Schwaches an der Mauer blieb. Denn Übermalen und Verbessern erlaubt der Himmel nur den Staffeleimalern. Die Mauer ist unerbittlich; wer im nassen Mörtel zu arbeiten beginnt, sieht erst im Trocknen, was er zustande gebracht hat und dann ist's für Korrekturen zu spät.

Giovannis Farben, hell, freudig, leuchtend, ohne Schwere sind trefflich verbunden durch den Kalk im Grund. Eine leicht improvisierende Art der Farbführung führt zu einem Grad der Lebhaftigkeit, der nicht übertroffen werden kann. Sie auch erlaubt Giovanni übermütigste Vorgänge und übertriebenste Lebhaftigkeit in einer Malart zu bieten, die bisher ruhigen eindringlichen Bewegungen geweiht war. Wer zur Zeit des buon fresco genrehaft improvisieren wollte, griff zur Tafel. Hellsten Himmel liebt er als Grund, von dem die Silhouetten absteigen; aber als großer Könnner versteht er auch gegen den Himmel Figuren in beliebiger Zahl in Perspektive zu setzen und erreicht, wo er die Tiefe mit Landschaft füllt, Sichten von bester Körperlichkeit. Ungemein gut gelingt ihm das Fleischliche. Helle, zarte Weiblein gegen braun verbrannte männliche Körper zu stellen, macht ihm die größte Freude von der Welt. Man wird an den Aufnahmen der drei Lunetten das flutende Leben der Bilder, die Schönheit der Zeichnung und die trefflich gelösten perspektivischen Probleme bewundern und bedauern, daß der Verfasser die Farbe nicht besser zu beschreiben weiß. Aber man wird mir verzeihen, wenn ich gestehe, daß ich nur deshalb keine Farbenanalysen gebe, weil ich mir unter keiner noch habe etwas vorstellen können und darum auch dem Leser die unnütze Mühe ersparen will.

Wie sich Giovanni die Ausmalung zurechtlegte und Lorenzo den Prächtigen zugleich mit der jungen Braut ehrte, führt bestens ein in seine Gedankenwelt und zugleich in die der Florentiner Großen dieser Zeit, die wohlzufrieden mit der Leistung, sie für würdig des Palastes der neuen Herrin hielten.

Im Plafondbild erblicken wir die Parzen, die zwei, die den Lebensfaden spinnen und die dritte, die ihn abtrennt. Sie will eben einen Eichbaum abschneiden (das Wappen des Hauses Rovere), während einige Putten erliche Zweiglein wegnehmen (damit wollte Giovanni anzeigen, daß die hohe Frau der letzte Sproß des Hauses sei). Die Zweiglein tragen die geflügelten Kinder zu der Medici Wappenschild, um sie daraufzupflanzen und diesen wieder bewacht Venus, die Göttin der Liebe. In der Göttin Gefolge fehlen die drei Grazien nicht und über allen thront Iuno, die Beschützerin der Brautnächte. Dies alles ist vorzüglich gebildet, von unten nach oben zu sehen und Giovanni hat, um die Täuschung zu vervollständigen und das Natürliche des geöffneten Himmels noch glaubhafter zu machen, die Wolken in den Saal Schatten werfen lassen.

Eine überaus reiche Dekoration leitet über zu den Lunetten. Der Saal ist in ihnen geöffnet gedacht und die kassettierte Wölbungen, die Simse und Friese in ausgezeichnete Perspektive unterstützen aufs beste die Illusion. Links an der Ecke beginnt die Handlung, die Verherrlichung des Magnifico.

Man sieht Chronos, den Alten und die Satyrn, wie er mit wildem Zahn Bücher verzehrt, wie die Schlingel ihm Nahrung reichen und griechische Manuskripte zerreißen. Eine rehfüßige Faunin flieht dem alten Zerstörer Kränze. Umgestürzt liegt der Kopf einer riesenhaften Bronzestatue Alexanders; in den Lüften naht Mohamed, der Feind der Künste, (?) dem eine Harpyie ein Buch geöffnet hat, in dem das fürchterliche Wort Alcoran leuchtet.

Was im ersten Bild angedroht ist, wird im zweiten zur Wahrheit. Die Faunensippe hat den Parnass gestürmt. Entsetzt fliehen die Putten, die Zerstörung der Unholde erblickend. Sie reißen die Zweige von den Bäumen, fällen gar die schönen Stämme, bedrohen mit Fackeln, bewerfen mit Steinen die entsetzt fliehenden Bewohner. Dante ist über die Treppen heruntergefallen. Bedroht von schrecklichen Gestalten weicht das edle Dichtervolk. Sapho schwer bedrängt, Aristoteles im Gedränge gestürzt und andere in höchsten Ängsten. Allen voran tastet sich der alte blinde Homer, er will der erste sein, der die gastliche Stadt betritt; sie ist hinter der Türe gedacht, die er durchschreiten will.

Und in der dritten Lunette empfängt die gastliche Toscana die müden, gepeinigten Dichter und Philosophen, sie an Lorenzo verweisend. Der Löwe zu ihren Füßen, die Munificencia ihr zur Seite. Die erregten Alten empfinden dankbar die erste Ruhe, Empedokles findet Zeit, den Verlust seiner Werke zu beweinen.

Hier rief ein graufames Schicksal Giovanni ab. Schon war beabsichtigt, sein Werk wieder zu zerstören — der lieben Einheitlichkeit halber, der zu allen Zeiten am meisten zum Opfer gefallen ist — ein gütiger Zufall hat es dennoch erhalten. Seine Entwürfe für den Rest waren vorhanden. Andre gingen dran, sein Werk zu vollenden. Montelatici, genannt Cecco Bravo, folgt mit zwei Lunetten: Der Magnifico empfängt Apoll und die Mufen; Lorenzo als Hüter des Friedens. Mit kleineren Stücken reiht sich ein schwächerer, Ottavio Vannini an, der nicht in die Runde paßt. Den Schluß macht Francesco Furini, die Akademie von Careggi und die Apotheose des Gefeierten schildernd. Ihm fehlt — bei großen malerischen Vorzügen — die Leichtigkeit des verstorbenen Freundes. Er blickt nach Vorbildern

aus; man wird an die Stenzen erinnert. Gerade vor der Schwere, die Furinis Arbeit anhaftet, so entzückend sie in Einzelheiten ist, wird man das Flüchtige, Improvisierende der Art Giovannis doppelt bewundern und erkennen, daß er der erste, unerreichte Dekorationsmaler seiner Zeit war, der einem Volterano, einem Pietro da Cortona vom Überfluß das gab, was ihnen zum höchsten Ruhm in Florenz und Rom verhalf.



Zu Dürers Rückenakt-Relief von 1509.

Von Philipp M. Halm.

Die jüngste Zeit hat die alte Frage über den Kleinplastiker Albrecht Dürer wieder aufgegriffen. Georg Habich beantwortete sie in dem ersten Kapitel seiner Studien zur deutschen Renaissance-medaille (Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen Bd. XVII) dahin, daß Dürer als gelernter Goldschmied, der von sich selber sagt, daß er nach Ablauf der Lehrzeit in diesem Handwerk „säuberlich arbeiten kunnt“, durchaus die technischen Fähigkeiten besaß, um die bekannten drei Medaillen — mit dem Idealkopfe (Lukrezia?) von 1508, mit dem sogenannten Bildnisse des Wohlgemut vom gleichen Jahre und mit dem Kopfe des Vaters Dürer von 1514 — und ferner das bekannte Steinrelief des weiblichen Rückenaktes von 1509 fertigen zu können. Im Verlaufe der klaren und überzeugenden Untersuchung weiß Habich das von Erman aufgestellte oeuvre des Medailleurs Dürers noch um einige wenige weitere Arbeiten zu bereichern, die wir hier zu betrachten keine Veranlassung haben. Habichs Urteil fußt auf der eingehendsten Materialkenntnis und vor allem auch auf einer sorgfältigen Vertrautheit mit den technischen Fragen, die ihn befähigt, eines Meisters Hand auch in Erzeugnissen eines anderen Kunstgebietes zu fühlen. Wir folgen ihm als einem durchaus vertrauten, auf festem Boden schreitenden Führer.

Anderer Anschauung als Habich ist S. Montagu Peartree¹⁾, der fast zu gleicher Zeit wie Habich die Frage, ob wir in Dürer selbst den Schöpfer der obenerwähnten Medaillen und des Aktreliefs zu erblicken haben, erneut aufwarf. Ihm sind die genannten Arbeiten durchaus von Dürerischer Art und in diesem Sinne erscheinen ihm auch die Monogramme einwandsfrei, aber er erkennt in den Medaillen und dem Aktrelief, sowie einem weiblichen Relief der Sammlung Felix Werke eines Bildhauergefellen, der nach Zeichnungen des Meisters und unter dessen Aufsicht die Modelle in „Stechstein“ gefertigt habe. Es ermangele jeder literarische Nachweis, daß Dürer sich mit plastischen Arbeiten versucht habe. Der Bildhauer aber, den Peartree an Dürers Stelle setzen will, soll der Augsburger Hans Daucher sein. Habich hat uns diesen Meister vor Jahren fest umrissen vor Augen gestellt und seine Beziehungen zu Dürer oder vielleicht besser gesagt Dürers Patenschaft zu Dauchers Epitaphien ins richtige Licht gesetzt.²⁾ Für mich hat es den Anschein, als sei Habichs Untersuchung Peartree zur Verführung und Verhängnis geworden. Fast immer wo Peartree eine Dürer'sche oder pseudo-Dürer'sche Vorlage in Stein

¹⁾ The Burlington Magazine 1905. S. 455.

²⁾ Helbing's Monatshefte für Kunst und Kunstwissenschaft. 1903. S. 53.



Gravüre Albert

NACH ALBRECHT DÜRER
ALTER BLEIABGUSS DES STEINRELIEFS

MÜNCHEN NATIONALMUSEUM

übertragen findet, sieht er ein Werk Dauchers vor sich; wie ich glaube, und wie es die den Artikel begleitenden Abbildungen bezeugen, sehr mit Unrecht. Auf diese alle einzugehen und auf Dauchers Autorschaft hin die einzelnen Arbeiten zu



Albrecht Dürer, weiblicher Rückenakt, Steinrelief 1509.
Sammlung Morgan South-Kensington-Museum London.

prüfen, führte zu weit. Ich sehe so wesentliche Unterschiede in Stil und Technik in ihnen, daß ich wenigstens noch einen anderen Meister anzunehmen mich veranlaßt sehe. Peartrees Zuschreibungen trüben das von Habich entwickelte Bild

Hans Dauchers, und hiedurch schon erscheint uns die Glaubwürdigkeit der Peartree'schen Annahme in der vorliegenden Dürerfrage in hohem Grade bedenklich, um so mehr als die signierten Reliefs Dauchers eine durchaus andere Hand als die in Frage stehenden, mit Dürers Monogramm bezeichneten Medaillen und Reliefs aufzuweisen. Indem wir die gegenteiligen Anschauungen abwägen, gewinnt die Habichs, je mehr sich jene Peartrees als unhaltbar erweist, an Festigkeit. Wir können mit Habichs Resultat die alte Streitfrage als erledigt betrachten. Aufgabe der weiteren Forschung dürfte es nunmehr sein, das etwa noch vorhandene einschlägige Material zu veröffentlichen, und hieher zählen vor allem die bisher noch nicht bekannten Wiederholungen der Medaillen und Stechsteinarbeiten. Einer derselben gelten diese Zeilen.

Die uns vorliegende Plakette ist ein alter Bleiabguß des bekannten Steinreliefs mit dem Rückenakt von 1509, das sich früher in der Sammlung Felix befand und nunmehr als Besitz des Sammlers Morgan im South Kensington-Museum aufgestellt ist. Ich fand sie im Depot des Bayerischen Nationalmuseums. Der Abguß war mehrfach zerbrochen, doch hatte man die verbogenen Fragmente vor geraumer, nicht näher bekannter Zeit auf ein Stück Pappe zusammengeleimt. Nach Möglichkeit paßte ich die wieder gerade gebogenen Teile aneinander und ließ sie in einem Holzrähmchen befestigen. Das fehlende Stückchen am rechten Rande oberhalb des Pfeilers wurde mit Vergoldermasse ausgekittet. Wie sehr auch das Relief durch die Brüche selbst beschädigt wurde, so wenig hat es im übrigen an seiner Schönheit eingebüßt. Da und dort eine kleine Schramme oder eine Blase vom Guß, sonst aber unverfehrt in der wunderbar flächigen Modellierung der vollen weiblichen Formen, die gegenüber dem matten Tone des Solenhofer Steines des Originals im Metall des Gusses noch viel feinere Nuancierungen erkennen läßt.¹⁾ Daß wir es mit einem direkten Abguß vom Original zu tun haben, beweist die Kongruenz einiger schadhafte Stellen an beiden Stücken, wie z. B. jene am inneren Fußrande unterhalb des auffallenden Gewandes oder am linken Ende des oberen Querstriches am A des Monogramms u. a.

Das Original im South Kensington-Museum weicht von unserem Abguß, soweit ich dies nach den Abbildungen bei Felix und im Burlington-Magazine beurteilen kann, jedoch auch in einigen Punkten ab; am auffallendsten ist der Unterschied in der Haarbehandlung. Am Original sind die einzelnen Strähnen, fast möchte man sagen einzelnen Haare, schematisch bis zum Scheitel durchgezogen, in unserem Abguß dagegen lösen sich die Haare weich und fast unmerklich vom Scheitel los. Es liegt nahe, daran zu denken, daß dieser Effekt durch Abschürfen entstanden ist, aber gerade nur die höchste Stelle zeigt ein derartiges Verwischen der ursprünglichen Formen, während die zum Grunde nach links abfallenden, also weniger der Beschädigung ausgesetzten Haarpartien so gut wie gar keine Einzelformen aufweisen, sondern durch ihre offenbare ursprüngliche Glätte in malerischer Weise die lichte Fläche des anliegenden Haares wiedergeben. Ich

¹⁾ Ich urteile nach den Abbildungen in „The Burlington Magazine“ und in „Zierstücke des älteren deutschen, französischen und italienischen Kunstgewerbes. Nach den Originalen in der Kunstsammlung von Eugen Felix in Leipzig“. Taf. XVII.

schließe daraus, daß der jetzige Zustand des Felix-Morgan-Reliefs in dieser Hinsicht nicht der ursprüngliche ist, sondern daß vielmehr, schon bevor es in den Besitz von Felix kam, die Haare in der oben bezeichneten wenig künstlerischen Weise nachgestochen wurden. Diese Haarbehandlung ist nicht Dürerisch. Die Zeichnung der Sammlung Blasius (L. 138), auf die Peartree als auf die Grundlage für das Relief hinwies, kann uns nicht als vergleichender Stützpunkt dienen, da die Figur hier nicht die Scheitelfrisur, sondern eine Netzhaube trägt, die dem Haar Glätte und Licht benimmt. Man ziehe aber einmal Stiche, die doch in ihrer Technik und plastischen Wirkung dem Relief am nächsten stehen, heran. Man beobachte einmal den Schimmer der Haare Eva's auf dem Kupferstiche des ersten Menschenpaares von 1504 (B. 1) oder die Frisur der Rückenfigur auf dem Blatte der vier Hexen von 1497 (B. 75), deren nahe Verwandtschaft mit dem Rückenaktrelief ich noch besonders hervorheben möchte. Mich dünkt, daß für die vergleichende Beurteilung der Behandlung der Einzelformen in Stich und Relief dieses letztgenannte Blatt außerordentlich instruktiv ist und zu der Zeichnung der Sammlung Blasius (L. 138) eine sehr wertvolle Ergänzung bildet. Dieser Stichelführung auf den genannten und noch vielen anderen Kupfern entspricht vollkommen die Durchbildung der Haare auf der Münchener Bleiplakette. Ob an dem Stechsteinrelief noch weitere Retouchen vorgenommen wurden, wage ich — nur auf Grund der Abbildungen — nicht zu entscheiden. Nicht ganz ausgeschlossen erachte ich es bei dem Gesichte, das in unserer Plakette weicher zum Grunde überzugehen scheint als im Original.

Das Originalrelief in Solnhofenstein wies schon zur Zeit, als es sich noch in der Sammlung Felix befand, den unreinen splitterigen Bruch quer über den Rücken auf; jetzt scheint die Bruchstelle sorgfältig restauriert worden zu sein. Unsere Metallplakette läßt an Stelle des Bruches eine nur wenig sichtbare Spur am Rücken und am Grunde links, ähnlich einer Steinader, erkennen; größere Schäden, wie sie die Abbildung des Originals in der Sammlung Felix aufweist, fehlen noch. Die Abformung geschah also wohl noch vor der schweren Bruchverletzung.

Wann und woher die Plakette in das Bayerische Nationalmuseum kam, konnte ich nicht ermitteln; vermutlich gelangte sie schon kurz nach Gründung des Museums in dessen Besitz. K. Schäfer erwähnt in den „Mitteilungen aus dem Germanischen Museum“ 1896, S. 60 eine Platte von Kelheimerstein im Bayerischen Nationalmuseum mit dem Rückenakt Dürers von 1509. Es liegt hier offenbar eine Verwechselung mit unserer Bleiplakette vor, die m. W. freilich niemals öffentlich zugänglich war. Nunmehr wird der Abguß in unserer Sammlung Aufstellung finden. In Anbetracht dessen, daß die Plakette gegenüber dem Original doch manchen Vorzug besitzt und daß das Original für Deutschland verloren bleiben dürfte, darf man wohl von einer erfreulichen Bereicherung der Sammlung durch diese Replik eines vielumstrittenen köstlichen Werkes Dürers sprechen.



Antike Kunstschatze im Münchner Privatbesitz.

Von Johannes Sieveking.

Der Bayerische Verein der Kunstfreunde in München hat seine Aufgabe, das künstlerische Verständnis im Volke zu fördern, im Anfang dieses Jahres durch die Ausstellung einer reichen Auswahl der im Münchner Privatbesitz befindlichen antiken Kunstschätze vor der breiteren Öffentlichkeit eingeleitet. Das Unternehmen konnte von zwei Gesichtspunkten aus gewagt erscheinen, einmal in der Erwägung, ob nicht manche Stücke, die für sich allein in der intimen häuslichen Umgebung einen starken Zauber ausüben mochten, in das Licht eines Ausstellungsgebäudes gebracht und hier der zufälligen engen Gruppierung mit Gegenständen anderer Zeiten und anderer Kunstart unterworfen, bedeutend an Reiz einbüßen würden. Zweitens konnte es zweifelhaft bleiben, ob nicht das zur Verfügung stehende Material neben unserem herrlichen öffentlichen Antikenbesitz geringfügig wirken und dem durch diesen verwöhnten Auge wenig bieten würde. Beide Befürchtungen haben sich nicht erfüllt. Durch eine bei der Kürze der zur Verfügung stehenden Vorbereitungszeit doppelt aner kennenswerte geschickte Anordnung ergab sich ein ungemein reizvolles Bild der Abwechslung von Werken größerer Skulptur und Kleinkunstgruppen, von welch letztern besonders die ägyptischen Smalte der Sammlung v. Bissing, die Goldschmuckarbeiten aus dem Besitz des Herrn Geheimen Hofrat Stützel und die Bronze geräte des Herrn Dr. Arndt durch ihre Reichhaltigkeit und Geschlossenheit auffielen. Fast jedes einzelne Stück der Ausstellung legte ein vollgültiges Zeugnis für den traditionellen guten Geschmack der Münchner Sammler ab, eine ganze Anzahl aber der Kunstwerke verdiente es, den Schätzen unserer Staatsammlungen an die Seite gestellt zu werden, ja Lücken in diesen könnten durch sie ausgefüllt werden. Die Erinnerung an diese Hauptstücke, die jetzt wieder unsichtbar geworden, der Forschung entzogen sind, wachzuhalten ist der Zweck der folgenden Zeilen.

An die Spitze stelle ich den berühmten Torso der Sammlung Pourtalès (Abb. 1), berühmt als Erfindung des großen Polyklet, berühmt auch durch seine vortreffliche Arbeit, auf Grund derer der Torso den ersten Platz unter den zahlreichen uns erhaltenen Kopien der Bronzestatue des argivischen Meisters einnimmt. Leider fehlt der Kopf, er war zur rechten Seite hin gewendet. Der Körper ruhte fest auf dem rechten Fuß auf, der linke war in Schrittstellung zurückgesetzt und berührte nur mit einigen Zehen den Boden. Der rechte Arm hing untätig am Körper herab, der linke schulterte einen kurzen Speer. Es ist der speertragende Jüngling des Polyklet, die Statue, welche schon im Altertum, für das Ideal der männlichen



Abb. 1.

DORYPHOROS DES POLYKLET
SAMMLUNG POURTALES



KNABENSTATUE AUS DEM KREISE POLYKLETISCHER KUNST
EIGENTUM DES VEREINS DER KUNSTFREUNDE. K. GLYPTOTHEK

Körperdarstellung angesehen wurde und der bildenden Kunst als Kanon galt. Und wahrlich ein wunderbares Ebenmaß spricht aus diesen kräftigen aber keineswegs schweren Körperformen mit den großen, scharfumrissenen und reichgegliederten Flächen. Ruhe und Bewegung sind gleichmäßig auf beide Körperhälften verteilt, dem angespannten Beine entspricht der untätige Arm, dem tragenden Arm das ausruhende Bein. Losgelöst von allem zufälligen der Erscheinung, eine fein abgewogene Mischung von Natur und Stilisierung stellt sich der Doryphoros des Polyklet als das formal vollkommenste dar, was je die bildende Kunst geschaffen hat.

Dem Kreise polykletischer Kunst gehört auch die herrliche Knabenstatue (Abb. 2) an, die der Verein der Kunstfreunde mit Stolz sein eigen nennen kann. Sie ist jetzt als Leihgabe in der Kgl. Glyptothek aufgestellt. Es muß im Altertum ein beliebtes Werk gewesen sein, wie die zahlreichen auf uns gekommenen Wiederholungen beweisen, unter denen das Münchner Exemplar weitaus das beste ist. Das Motiv ist das denkbar einfachste, aber durch den vollendet schönen Linienfluß der stark ausgebogenen rechten Hüfte und der in Folge des aufgestützten linken Armes gehobenen Schulter und durch die leise Drehung und Senkung des Kopfes ist eine wunderbare Weichheit über das Werk ausgegossen, die um so zauberhafter wirkt, weil der Körper recht flächenhaft behandelt ist und der noch ziemlich streng gehaltene Kopf wenig inneres Leben verrät.

Letzterem nahe verwandt ist ein aus Aegypten stammender Kopf der Sammlung v. Bissing, ebenfalls ein bekanntes Werk aus der Schule des Polyklet. Er gehört zu einer Panstatuette, die uns noch vollständig in mehreren Exemplaren, am besten in Leiden erhalten ist. Pan ist ganz menschlich dargestellt, nur zwei kleine Hörner über der Stirn und Spitzohren verraten den Hirtengott. Der Münchner Kopf ist leider sehr bestoßen, aber flott gearbeitet. Von den übrigen Wiederholungen unterscheidet er sich durch einen Pinienkranz, den der Kopist hinzugefügt hat, um den Gott deutlicher zu charakterisieren, ein Bestreben, das vor allem bei den wenig individualisierten Werken polykletischer Kunst leicht verständlich ist.

Der Kunst des fünften Jahrhunderts gehören wie die bisher besprochenen Skulpturen auch die wundervoll gearbeiteten Unterteile zweier weiblicher Gewandstatuen der Sammlung Arndt an, das eine sehr verwandt der sog. Hebe des Parthenonostgiebels, das andere mehr im rauschenden Gewandstil der Nikebalustrade.

In das vierte Jahrhundert und die frühere Diadochenzeit führen uns mehrere Darstellungen der nackten Aphrodite, interessant in der Abwechslung ihrer Motive und der verschiedenen Behandlung der Körperformen. Eine vortreffliche Marmorstatuette der Sammlung Pringsheim zeigt die eben dem Bade entstiegene Göttin, die jetzt mit beiden zum Kopf erhobenen Händen die Haarmassen zum Trocknen lockert (Abb. 3). Neben ihr steht als Stütze dienend ein kleiner Eros mit einer Muschel in beiden Händen. Der weibliche Körper ist auffallend schlank, die Formen sind kräftig angelegt, aber nicht stark entwickelt und entbehren jedes naturalistischen Details. Die Figur ist nur auf die Vorderansicht berechnet und entwickelt sich nicht in die Tiefe weder durch Vorbeugen des Oberkörpers noch durch Vorstrecken der Extremitäten. In allen diesen Zügen sind noch Anklänge an die Kunst

des 5. Jahrhunderts enthalten, wie auch das Motiv der Armführung zum Kopf auf das ältere des sich die Siegesbinde um das Haupt legenden Jünglings zurückgeht. - Einen weit sinnlicheren Reiz übt der nackte Oberkörper einer Aphrodite-Statue der Sammlung Pourtalès aus. Die Göttin, der jetzt Kopf, Arme und



Abb. 3. Aphrodite.
Sammlung Pringsheim.

Unterkörper fehlen, hielt mit der Linken ein Gewand vor dem Schoße zusammen, mit der Rechten deckte sie schamhaft die Brust. Ist schon die Auffassung hier weniger einfach als die des seiner Nacktheit unbewußten Weibes, so ist die Wiedergabe des Körpers in diesem Marmor eine naturalistischere als bei der Pringsheim'schen Statuette. Die Formen sind voller und runder, die Modellierung der

Bauch- und Brustpartie enthält viel mehr Details. – Und doch ist von hier noch ein weiter Schritt zu der koketten Haltung und der derb sinnlichen Ausführung einer neuerdings in Griechenland erworbenen Thonstatuette der Aphrodite, die durch Schenkung in den Besitz des Vereins der Kunstfreunde gelangt ist. (Abb. 4).



Abb. 4. Aphrodite.
Thonstatuette im Münchener Antiquarium. Leihgabe des Vereins der Kunstfreunde.

Das 27,6 cm hohe Werk überrascht zunächst durch seinen wunderbaren Erhaltungszustand, fast am ganzen Körper ist noch der über dem Ton liegende Farbüberzug erhalten. Das Motiv ist uns aus einigen Bronzen und Terracotten bekannt, aber nirgends sonst in ähnlicher Vollständigkeit erhalten geblieben. Die Liebesgöttin verrät ihre intimsten Toilettengeheimnisse, sie legt sich den Gürtel um, der die

Brüste stützen soll. Die beiden Hände halten die noch aufgerollten Enden der Binde. Die Schenkel sind eng zusammengepreßt, der Oberkörper ist vorgebeugt,



Abb. 5. Mädchenstatuette.
Sammlung Arndt.

in Folge dessen drücken sich die Bauchfalten sehr sichtbar aus. Die Hüften und Glutäen sind stark ausgeprägt. Das aus der hellenistischen Epoche stammende Werk ist deutlich von kleinasiatischer Geschmacksrichtung beeinflusst.



Abb. 6. Römischer Kinderkopf.
Sammlung Berolzheimer.

Gleichfalls der hellenistischen Kunst gehört eine entzückende in Marmor gearbeitete Gewandstatuette der Sammlung Arndt an. (Abb. 5). Eine Genrefigur, ein junges Mädchen, das über dem Chiton ein auch die Arme verhüllendes Obergewand kunstvoll angeordnet hat und nun, das Werk seiner Hände prüfend, an sich hinunterblickt, dabei zierlich den Oberkörper drehend und beugend. Hierdurch entstehen ungemein anmutig geschwungene Körperlinien und ein reizvoll belebtes Faltenspiel in der Gewandung. Das Werk ist hauptsächlich auf die rechte Profilansicht berechnet.

An diese Figur lassen sich einige reizende Terrakotten der Sammlung Schacky anschließen, bekleidete Mädchenfiguren, in abwechslungsreichen auf praxitelische Vorbilder zurückgehenden Gewandmotiven. Das Fortleben praxitelischer Kunst am Hofe der Ptolemäer veranschaulichen mehrere aus Aegypten stammende weibliche Köpfe im Besitze Seiner Kgl. Hoheit des Prinzen Rupprecht.

Die griechisch-römische Porträtkunst war auf der Ausstellung durch einige charakteristische Stücke vertreten. Im Besitze von Herrn Professor A. Furtwängler befindet sich ein Kopf Alexanders des Großen, bemerkenswert durch Material und Fundort. Er ist in Alabaster gearbeitet und stammt aus Aegypten. Diese Herkunft erklärt die weichliche schwärmerische Auffassung des Porträts. Es ist ein idealisiertes an einen chthonischen Göttertypus sich anlehnendes Bildnis des Makedonenkönigs. — Aus dem Anfang der römischen Kaiserzeit stammen zwei hervorragend gut gearbeitete Kinderköpfe, der eine aus Bronze in der Sammlung Pourtalès, früher mit Unrecht für eine Renaissancearbeit gehalten, der andre aus Marmor im Besitze von Herrn Dr. Berolzheimer. (Abb. 6.) Beide Köpfe haben eine gleiche Eigentümlichkeit der Frisur. Während das Haar sonst ganz kurz geschoren ist, ist es am Wirbel lang gelassen und zwar bei der Bronze in Gestalt einer in einen Ring geknüpften Flechte, bei dem Marmor in Form mehrerer nach verschiedenen Seiten auslaufender Locken. Diese Haartracht war bei Sklaven üblich, die Köpfe stellen demnach zwei kleine Lieblingsklaven eines vornehmen römischen Hauses dar, die wert gehalten wurden, von Künstlerhand verewigt zu werden. Die Porträtbehandlung ist sehr realistisch, bei dem Marmor fällt besonders die groteske Schädelbildung auf. — Dem dritten nachchristlichen Jahrhundert gehört der Kopf einer Römerin der Sammlung Arndt an, der die Frisur aus der Zeit der Kaiserin Julia Domna trägt. Das trotz einer gewissen Härte ungemein lebenswahre Porträt legt ein Zeugnis davon ab, zu welchen Leistungen auch in jenen Zeiten des Verfalls die antike Kunst noch fähig war.

Zum Schluß sei noch ein wichtiges historisches Denkmal aufgeführt in Gestalt eines römischen Relieffragmentes der Sammlung Arndt, das sich durch vortreffliche Ausführung auszeichnet. Es ist eine Verherrlichung des Sieges von Actium, jenes weltgeschichtlichen Ereignisses, welches das Ende der römischen Republik herbeiführte und Oktavian zum Alleinherrscher des Reiches machte. Auf einem Felsen sitzt an seinen Dreifuß gelehnt, die Leier im Arm, der actische Apollo, unter dessen Hilfe nach der Meinung des Siegers der Sieg erfochten war und schaut auf das von Schiffen bedeckte Meer. Von hinten naht sich ihm Oktavian mit seinem Gefolge, um ein Dankesopfer darzubringen. Das Relief schmückte vermutlich die Basis einer Augustusstatue.

Schon dieser kurze Überblick über einige Hauptstücke läßt erkennen, welches reiches Lehrmaterial für Forscher und Künstler in den Antikensammlungen des Münchner Privatbesitzes enthalten ist. Dazu kommt die Fülle von Anregung, die das moderne Kunstgewerbe aus den Meisterwerken antiker Kleinkunst in Gold und Bronze gewinnen könnte, welche diese Sammlungen bergen. München darf den Eigentümern dankbar sein für die Liberalität, mit der sie ihre Schätze zur Verfügung gestellt haben, dem Verein der Kunstfreunde für das schöne Gelingen der Ausstellung, und wenn man mit diesem Dank noch einen Wunsch verbinden möchte, so ist es der, daß durch eine würdige Veröffentlichung des ganzen Materials daselbe dem Studium dauernd zugänglich gemacht werde.



Die retrospektive Ausstellung im k. Glaspalast 1906.

Von Otto Weigmann.

I.

Die zeitliche Beschränkung des Ausstellungsgebietes auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts läßt sich weniger vom entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt, als aus äußeren Gründen rechtfertigen. Gerade diese Zeit glaubte man seither in souveränem Hochmut mit den wenigen Schlagworten abtun zu können, daß weder die klassizistische Langeweile der Langer'schen Schule, noch die hohe Gedankenkunst der Cornelianischen Richtung mit ihrer auf das Zeichnerische zielenden Tendenz dem modernen Verlangen nach malerischer Erfassung der Natur gerecht zu werden vermöge. Daß auch, unbekümmert um die herrschenden Strömungen, eine stattliche Reihe ernstster Künstler ihre eignen Wege ging, wurde wenig beachtet; waren doch viele der Namen einer unverdienten Vergessenheit anheimgefallen. Eine Revision des allgemeinen Urteils erschien demnach nur als Gebot der historischen Gerechtigkeit. Wo aber war die zeitliche Grenze zu ziehen bei dem Unternehmen, dem nur beschränkter Raum zur Verfügung stand? Einen Markstein in der Geschichte der Münchner Kunst bildet das Auftreten Pilotys zu Beginn der 50er Jahre. Alles, was vor ihm liegt, kann zusammengefaßt werden unter dem Begriffe der ersten Blütezeit der bildenden Künste in Bayern, einer Epoche künstlerischen Werdens, die, wie sie in ihren Anfängen noch im ausgehenden 18. Jahrhundert wurzelt, so in ihren Ausläufern auch über die zeitliche Grenze von 1850 hinaus ihren Charakter wahrt.

Der umgrenzte Abschnitt fällt im wesentlichen mit der Regierungszeit der beiden ersten bayerischen Könige Max I. und Ludwig I. zusammen, deren tatkräftiger Förderung die Residenzstadt München allein es zu danken hat, daß sie für lange Jahre der unumstrittene Vorort künstlerischer Bestrebungen in Deutschland geworden ist. Welcher Gedanke konnte näher liegen, als gerade im Jubiläumsjahre des Königreichs den Versuch zu unternehmen, die vergessene Zeit wieder neu zu beleben und in dankbarer Pietät auf die Verdienste hinzuweisen, die sich unsere Altvordenen um die Entwicklung einer einheimisch deutschen Kunst erworben haben?

Freilich, der Zeitpunkt für die Durchführung der gestellten Aufgabe schien nicht der günstigste zu sein. Die große Jahrtausendausstellung in Berlin, in welcher der frühen Münchener Kunst nur ein beschränkter — vielleicht zu karg bemessener — Raum zugewiesen war, hatte die meisten deutschen Museen zu sehr in Anspruch genommen, als daß auch für das Münchener Unternehmen eine leih-

weiße Abgabe geeigneter Werke erlangt werden konnte. Auch der private auswärtige Kunstbesitz blieb zumeist verschlossen. Um so erfreulicher gestaltete sich die Beteiligung der bayerischen kunstliebenden Kreise, wenn auch leider eine gewisse Zurückhaltung des hohen Adels zu beklagen war. Dabei zeigte sich, daß die darzustellende Epoche bereits in einigen vortrefflichen Spezialsammlungen reiche Vertretung gefunden hatte. Wenn durch das Entgegenkommen S. K. H. des Herzogs Karl in Bayern der wertvollen Gemäldegalerie des Königs Max in Tegernsee die besten Werke entnommen werden durften, so überraschte die gleichfalls zumeist aus Bildern dieses Zeitraumes bestehende Sammlung des Arztes Dr. Deutsch durch eine stattliche Reihe guter Ausstellungsobjekte. Zwar klein, aber mit sicherem Blick gewählt, erwies sich die Kollektion des Generalauditeurs Ritter von Knözinger, deren Frühwerken sich die Spitzweg-Sammlung des Kaufmanns Eugen Spitzweg ebenbürtig ergänzend zur Seite stellte. Den weitaus größten Bestandteil aber lieferte der verstreute Privatbesitz, der sich von Großvaters und Urgroßvaters Zeiten her noch in den bürgerlichen Familien einer seither ungehörten Ruhe erfreut hatte.

Aus dem Dargelegten ergibt sich der Charakter der Ausstellung: ihre Bestimmung als Jubiläumsveranstaltung kommt in einer angemessenen Huldigung für die beiden Protektoren der bayerischen Kunst zum Ausdruck; die offizielle akademische Museenskunst tritt zurück, um der bescheidenen Kunstpflge im Hause das Feld zu reicherer Entfaltung zu überlassen. In vielen Partien das Entwicklungsbild der Berliner Ausstellung glücklich ergänzend, mußte das Münchner Unternehmen in seinem engeren Rahmen auch den lokalen Interessen Rechnung tragen, ein Umstand, dessen Einwirkung sich auch äußerlich in einer ungleichmäßigen Ausgestaltung der einzelnen Gruppen kundgibt. Umwälzende Neuentdeckungen waren nicht zu erwarten. Es galt vielmehr in ruhiger, leidenschaftsloser Form das erreichbare Material zusammenzustellen, um das Bild einer noch wenig erforschten Kunstphase farbenreicher zu gestalten. —

In das München des beginnenden 19. Jahrhunderts führt uns zunächst ein großes Panorama von einem sonst unbekannten Maler J. Maier (Kat. 390 b). Mehr ein historisches als ein malerisches Dokument, zeigt es uns die enge, kleine Stadt, in der eben König Ludwigs Erstlingsbauten als vielbestaunte Wunderwerke erstanden sind. Einen Blick in ihr kleinbürgerliches Treiben eröffnet eine freier geführte Darstellung des Marienplatzes (Kat. 206) von G. (?) Fries, der in Anlehnung an die guten venezianischen Architekturmalereien seinen Prospekt mit naiven Volkstypen staffiert. Dies war die Stätte, an der zu Ende des 18. Jahrhunderts eine bescheidene Kunst, nicht aus bodenständiger Kraft, sondern angelockt durch die Pflege, welche ihr von seiten der bayerischen Fürsten gewidmet wurde, ganz schüchtern ihr Haupt zu erheben wagte.

Nicht sowohl der Errichtung einer Kunstakademie, die auch nach ihrer Reorganisation im Jahre 1808 unter Peter von Langer und dessen Sohne Robert bis zur Berufung von Peter Cornelius (1824) ein wenig fruchtbares, in Mengs'schem Kosmopolitismus befangenes Scheinleben führte, als der Heranziehung zahlreicher auswärtiger Künstlerfamilien und der Zusammenlegung der im Wittelsbacher

Besitz befindlichen Kunstschätze ist es zuzuschreiben, daß München sich bald des Rufes einer aufstrebenden Kunststadt zu erfreuen hatte. Noch glaubte die herrschende klassizistische Richtung der beiden Langer durch gehässige Parteipolitik das Feld behaupten zu können; aber je mehr sie sich gegen das Emporstreben einer neuen, auf naturalistischen Bahnen fort schreitenden Kunst sträubte, desto mehr



Heinrich Maria von Heß, Bildnis der Schwägerin des Peter Heß.
Im Besitze des K. Obersten Benzino, Regensburg.

erhoben sich schon damals die Zweifel, ob die Akademie „nicht durch Parteilichkeit auf der einen und durch zu viel Manier und Schulzwang auf der andern Seite, das freie Aufstreben des Genius in den jungen Künstlern hindere, statt ihm in seiner Eigentümlichkeit zur schönen freien Entwicklung emporzuhelfen.“¹⁾

¹⁾ Müller, Christian. München unter König Maximilian Joseph I. Mainz 1817. 2. Bd. S. 218.

Es ist deshalb kaum zu beklagen, daß aus äußeren Gründen die Langersche Historienmalerei, die ihre Hauptwerke in Fresken schuf, in der Ausstellung nicht vertreten sein kann. Die wenigen Bildnisse, die Peter v. Langers Namen repräsentieren – das Porträt seiner Gattin aus Schleißheim (Kat. 368) ist in seiner Zuschreibung fraglich – rechtfertigen das zeitgenössische Urteil, das in ihm nur einen mittelmäßigen Porträtmaler sah. Weit mehr wies den gleichfalls an der Akademie tätigen Historienmaler Joseph Hauber (1766–1834, gebürtig aus dem Allgäu) seine Begabung dem Bildnisfache zu. Klarer noch als in dem großen Familienbilde von 1811 (Kat. 229), dessen imponierende Gesamthaltung anfänglich mehr verspricht als sie bei näherer Betrachtung hält, verrät sich in seinen Einzelporträts eine sichere Beherrschung der Ausdrucksmittel, mag er sich wie in dem energischen Bildnis der Frau Loehle (Kat. 236) in einer glatten Malweise betätigen, oder wie in den Porträts des Malers Ferdinand v. Kobell (Kat. 232) oder des Bergwerkskassiers Borzaga (Kat. 234) einen breiteren kräftigen Farbauftrag bevorzugen. Seine Konterfeis des Kaufmanns Joh. Pasch und dessen Frau (Kat. 230 und 231) sind in ihrer Treuerzigkeit echte wahre Zeitbilder, denen ihre hausbackene Nüchternheit gar nicht übel ansteht. Mitunter, wie in dem anmutigen Bildnis der jugendlichen Gattin des nachmaligen Staatsrates v. Mann, findet auch Haubers Sachlichkeit wärmere, zu Herzen gehende Töne. Der eigentliche Vertreter der Porträtmalerei an der Akademie war sein Kollege Moritz Kellerhoven (1758–1830), der, in Düsseldorf und Antwerpen gebildet, noch unter Kurfürst Karl Theodor nach München berufen worden war. Die schönen Ansätze zu einem lebendigeren Incarnat und freieren Kolorit, die seine frühen Werke: die Bildnisse des Prälaten von Steingaden (Kat. 310) und des Hofschauspielers Heigel in der Rolle des Otto von Wittelsbach (Kat. 311) auszeichnet, werden in seinen späteren Bildern (vergl. die Porträts des Hofkammerrats Heberling und seiner Frau Kat. 312 u. 313) durch eine vornehme Schönfärberei verdrängt. Seiner in Anlehnung an van Dyck erstrebten Eleganz gegenüber müssen die Werke des ungemein produktiven Joh. Georg Edlinger (1741–1819) in ihrer derben Urwüchsigkeit nur um so stärker in die Augen fallen. Von Graz eingewandert, hat der Autodidakt es gewagt, der akademischen Kunst als bürgerlich handwerklicher Malermeister seine eigene Weise gegenüber zu setzen, die mit keckem Pinsel der Natur zuleibe geht, in ihrer Rücksichtslosigkeit an die großen Holländer erinnernd. Und wenn auch seine Technik grob, seine Farbengebung zumeist schmutzig ist, er bannt den Beschauer stets durch die frappierende Lebendigkeit seiner Charakteristik, der freilich die Darstellung der jugendlichen Lebensalter weniger liegt. In dem Familienbilde des Roman Boos (Kat. 166) finden wir ihn noch in der Art der höfischen Bildnismaler befangen. Sein Bestes gibt er, wenn er schlichte Bürgertypen in ungezwungener Stellung festhalten kann. Die kernigen männlichen Gestalten, die noch nicht von des Gedankens Blässe angekränkt sind, das handfeste Frauengeschlecht, in dem noch ein gut Teil Mutterwitz lebt, sind seine liebsten Modelle. Dabei gilt es ihm gleichviel, sie im Sonntagsstaat oder bei häuslicher Tätigkeit, etwa mit dem Kochtopf oder dem Bierkrügel in der Hand darzustellen. Mit seinen grob nebeneinander ge-

festen Farbflecken, die er durch einen einheitlich braunen Ton zusammenhält, wie beim Suttner-Porträt (Kat. 168) oder dem an Halsche Typen erinnernden Bildnis einer jüngeren Frau (Kat. 159) erreicht er eine viel lebendigere Wirkung, als wenn er, wohl durch den Wunsch des Auftraggebers, gezwungen ist, die Farben zu vertreiben wie bei dem Bilde des Buchhändlers Lindauer (Kat. 151), das allerdings eine reichere Farbenskala aufweist. Weniger Eigenart verraten die Bildnisse kleineren Maßstabes, die (vergl. das Frauenporträt Kat. 160) in glatterer Technik gearbeitet sind. Edlingers Nachfolger im Gebiete der bürgerlichen



Ferdinand von Olivier, Badener Landschaft (1826).
Im Besitze der Frau E. Schnorr v. Carolsfeld, München.

Bildnismalerei ist Ignaz Alois Frey (1754—1835). Das Konterfei einer Bürgersfrau aus der Familie Ebenböck mit geblühtem Kleide und Riegelhaube kennzeichnet ihn als einen biedereren trockenen Handwerksmeister, dessen Name nicht mit Unrecht vergessen ist.

Den zunftmäßigen Bildnismalern tritt eine weitere Gruppe von Künstlern gegenüber, die sich nur gelegentlich im Porträtfach versuchten. Der als Maler von Genrebildern à la Dou bekanntere Galerieinspektor J. Dorner d. Ä. (gebürtig aus dem Breisgau 1741—1813) ist nur durch ein weniger bedeutendes Doppelkinderbild (Kat. 114) vertreten, das in ihm einen Nachahmer der späten Hol-

länder erkennen läßt. Überraschend in ihren koloristischen Problemen wirken zwei Porträts (Franz Amberger Kat. 336 und Bäuerin Kat. 337) des Matthias Klotz aus Straßburg (1748—1821), der anfänglich Hoftheatermaler im Landschaftsfache, sich später ganz dem theoretischen Studium der Farbenlehre hingab. Von dunklem Hintergrund heben sich scharf beleuchtet die hart und klar modellierten Köpfe ab; ihr fahles Incarnat steht in merkwürdigem Gegensatz zu der feinen harmonischen Zusammenstimmung des Kostümlichen, die in ihrer malerischen Freiheit der Zeit weit vorausseilt. Sein Sohn Simon Klotz (geb. in Mannheim 1777—1825) übertrifft den Vater nach der formalen Seite, ohne jedoch die tiefe Kraft seiner Farben zu erreichen. Die Eleganz der Durchführung in seinen Bildnissen des Hofmusikers und der Hofchauspielerin Cramer (Kat. 339 und 340) wird durch einen schwärzlich kalten Gesamttön beeinträchtigt, dessen Vorherrschen auch ein



Ferdinand von Olivier, Kleine Landschaft.
Von der Kunsthalle in Hamburg erworben.

sonst tüchtiges Bild des Lithographen Franz Michael Veit aus Augsburg (1799—1846), darstellend Herrn Hanselmann aus Weissenburg (Kat. 648) störend beeinflußt. Eine Probe für den achtungsgebietenden Stand der Porträtmalerei in den kleineren bayerischen Städten bietet das Bildnis einer älteren Frau (Kat. 396) ¹⁾ von Andreas Theodor Mattenheimer (1752—1810) in Bamberg, das bei anspruchsloser Sachlichkeit eine lebendige Modellierung und gediegene Durchbildung des Stofflichen aufweist. Der Entwicklung einer vielversprechenden einheimischen Bildniskunst wurde der Boden gänzlich entzogen, als mit der Berufung von Josef Stieler (geb. in Mainz, 1781—1838) durch König Max I. die französische Porträtmalerei in München (1812) ihren Eingang fand. Unter Gérard in Paris gebildet, ahmte er dessen flach idealisierende Methode nach und entzückte seine Zeitgenossen hauptsächlich durch die Anmut seiner Frauenbildnisse, deren

¹⁾ Im Katalog irrtümlich dem Theodor Mattenheimer d. J. zugeschrieben.

einschmeichelnde Eleganz über den Mangel einer tieferen Charakteristik hinwegtäuscht. Die Ausstellung zeigt ihn vorwiegend als den Bildnischronisten des königlichen Hauses. Auch das Porträt Beethovens (Kat. 633) kann nur historisches Interesse in Anspruch nehmen, zumal, da es nicht das Original, sondern eine gleichzeitige Kopie von fremder Hand zu sein scheint. Seine künstlerische Bedeutung spricht sich allein in dem sonnendurchfluteten Bildnis seiner Tochter



Max Josef Wagenbauer, Hütte mit Schafen.
Im Besitze des Herrn Generalauditeurs A. Ritter von Knözinger, München.

(Kat. 638) aus, bei dem er sich ähnlich wie Friedrich von Amerling in Wien am Probleme der Freilichtmalerei mit überraschendem Gelingen versucht.

Wie in Stieler die französischen Vorbilder, so kommen in Heinrich Maria Heß aus Düsseldorf (1798—1863) die italienischen Einflüsse nivellierend zum Durchbruch. Die ganz wunderbar plastisch gezeichneten beiden Mädchenporträts (Kat. 272 und 273) zeigen ihn im Jahre 1816 auf koloristisch freien Bahnen, wie sie erst ein halbes Jahrhundert später von Leibl wieder eingeschlagen wurden. Seine frische Individualität büßt er (vergl. das Bildnis seiner Gattin Kat. 277) während seines

5jährigen Aufenthaltes in Italien im Kreise der römischen Nazarener vollständig ein, deren Kunstweise er, von Cornelius an die Akademie berufen, als Haupt einer Schule nach München verpflanzen sollte. Wie Cornelius, hat auch Heß seine Hauptwerke in Fresken ausgeführt, so daß naturgemäß die Ausstellung kein Bild ihres Wirkens geben konnte. Es sollte auch nicht ihr Zweck sein, den allmählichen Verfall dieser wenig entwicklungsfähigen Richtung der kirchlichen Malerei eingehender zu verfolgen; einige Proben mußten genügen, um darzulegen, wie rasch die verhaltene Glut Overbeck'scher Empfindung (vergl. die Kopie nach dessen „Verkauf des Josef“ von Alexander Seitz Kat. 540) in den Tafelbildern von Heinrich Heß (Grablegung Kat. 267) einer gemäßigten Ruhe weicht, um schließlich in den Werken des Xaver Glink (Heimsuchung Kat. 218), des Josef Schlotthauer (heilige Familie Kat. 506) und vollends des Johann Schraudolph (Verehrung Mariae Kat. 517) in süßlicher Schönmalerei auszuklingen. Elektrine Stunz, verheiratete Baronin von Freyberg, deren empfindsame von Raffael beeinflusste Madonnenbilder diesem Kreise nahestehen, hat in ihren tüchtigen Bildnissen (der Künstlerin Mutter Kat. 202) Selbständigeres geleistet.

Auch Julius Schnorr v. Carolsfelds (1794—1872) Verkündigungsbild (Kat. 511) entstammt seiner Nazarenerzeit. Weit mehr als durch die figürliche Darstellung interessiert es durch den mit deliziöser Feinheit durchgeführten landschaftlichen Ausblick. Fast scheint es, als ob in dieser hier nur nebenächlich behandelten Kunstgattung die Hauptstärke der ganzen Gruppe zu suchen sei. Denn auch Ferdinand v. Olivier (1785—1841) gibt seine reifsten Leistungen in den Landschaften, in denen das Figürliche als Staffage zurücktritt. Die beiden reizvollen Landschaftsminiaturen (Kat. 443 und 444) italienischen Charakters zeigen ihn noch im Gefolge der römischen Schule. Dagegen erhebt er sich in der „Badener Landschaft“ (Schloß Weikersdorf in Baden bei Wien Kat. 441) zu einer malerisch freien Auffassung, die alle Härten seiner sorgfamen Zeichnung in einem warmen Gesamttönen untergehen läßt. In dem groß gesehenen Gebirgs-Motive Kat. 442 nähert er sich Karl Rottmann. Als Olivier 1828 nach München kam, fand er dort eine Landschaftsschule vor, die mehr oder minder frei die Tradition der alten Meister fortsetzte. Joh. Georg Dillis (geboren in Giebing, Oberbayern 1759—1841), der verdienstvolle Galeriedirektor, versucht anfänglich mit Geschick in seinen licht hellen Bildern (vergl. Tivoli Kat. 111) die Beleuchtungseffekte Claude Lorrains zu erreichen. Später strebt er den italienisierenden Holländern nach, deren Farbenschmelz er sich in freier Fortbildung zu eigen macht. In diesen Werken, in denen er schematisierend die violetten Töne des Hintergrundes den lichtbraunen Herbstfarben des ersten Planes entgegenstellt, ist seine Hand kaum von der seines Bruders Cantius Dillis (1779—1856) zu unterscheiden, dessen Entwicklungsgang sich, wie sein Grotta ferrata (Kat. 105) zeigt, ganz analog gestaltet hat. Die einseitige Verfolgung des Lichtproblems führt den schwächeren Simon Warnberger (aus Pullach 1769—1847) in seinem Bilde „Nemi-See“ (Kat. 691) zu einem grünlích gelben Univerfaltön. — Nach vorübergehender Anlehnung an Claude Lorrain, dessen Einfluß sich in den beiden Städteansichten von Landshut und München (Kat. 130 a und b) in einer bemerkenswerten Tiefenwirkung kundgibt, gerät Johann Jakob Dorner (geb. in München 1775—1852), gleichfalls im

Galeriedienst verwendet, gänzlich in den Bann der romantischen Gebirgslandschaften Everdingens. Die kraftvolle Energie seiner Bilder aus dieser seiner mittleren Zeit – Waldlandschaft im Hochgebirge (Kat. 115), Landschaft mit Steg (Kat. 118) – weicht in seinen späteren Werken einer kleinlichen, spitzpfeiligen Tupfmanier, die nur ab und zu, wie in dem Bilde „Die Ifar bei München“ (Kat. 119) einer freieren Auffassung Raum gibt. Ungleich selbständiger erweist sich Max



Max Josef Wagenbauer, Herbstliche Viehweide (1823)
Im Besitze des Herrn Generalauditeurs A. Ritter von Knözinger, München.

Josef Wagenbauer geb. in Graßing 1775–1829). Auch er geht von den holländischen Meistern des 17. Jahrhunderts aus, die ihm als Galerieinspektor sehr wohl vertraut waren. In den beiden großen tonigen Tierstücken („Stier“ und „Ziegenböcke“ Kat. 668 und 670) ist das Vorbild Cuyps so wenig zu verleugnen, wie in seinen Schafherden die Kenntnis Potter'scher Werke. Aber über die bloße Nachahmung führt ihn ein emsiges Naturstudium hinaus, das ihn das junge Frühlingsgrün der Laubwälder bei Schäftlarn (Kat. 663) mit der gleichen Liebe be-

obachten läßt, wie etwa die matten, stumpferen Farben der herbstlichen Viehweide (Kat. 687). Die stattliche Anzahl von 27 Gemälden, in denen sein Schaffen vorgeführt ist, gewährt einen Überblick über seine Entwicklung. Am freiesten sind die Werke aus dem Beginn der 20er Jahre, die durch einen warmen, vollen Ton ausgezeichnet sind. Später liebt er eine bunte helle Farbigkeit (Viehherde Kat. 666), die den Übergang bildet zu der Weise der jüngeren Maler Buerkel und Klein.

Der Lehrer der Landschaftsmalerei an der Akademie war Wilhelm Kobell (1766–1853), der Sohn des Landschafters Ferdinand Kobell, der unter Kurfürst Karl Theodor von Mannheim nach München übergesiedelt war. In seinen kleinen



Wilhelm von Kobell, die Belagerung von Kosel (1808).
Im Besitze des Staates.

Tafelbildern anfänglich von Ph. Wouwerman abhängig (vergl. Die Überfahrt Kat. 342), ahmt er in späteren Werken wie „Auf hochgelegener Landstraße“ (Kat. 341) die saftige geschmeidige Farbengebung A. van de Velde's u. Berchem's nach. Freisteht er der Natur nur in seinen landschaftlichen Studien und den auf dekorative Wirkung angelegten großen Gemälden gegenüber. Wenn noch in dem „ersten Pferderennen“ (Kat. 343) die schematische Abgrenzung der „3 Gründe“ – braun, grün, blau – deutlich die Atelierarbeit verrät, so überrascht er in dem Kolossalbild „Belagerung von Kosel“ (Kat. 348) mit einer Durchbildung der atmosphärischen Erscheinungen, die ohne Naturstudium nicht denkbar ist. Die kalte Morgenstimmung beim Aufgang der herbstlichen Sonne, deren erste fahle Strahlen die Gruppen

des Vorgrundes in rötlichen Schimmer hüllen, während noch im Tal Zwielficht herrscht und in der sich aufhellenden Ferne der Tag heraufdämmt, ist mit sicherer Meisterschaft festgehalten. Dem „Bataillenmaler“ war es gewiß mehr um die Richtigkeit seiner Uniformen zu tun; uns interessiert diese Seite seiner Kunst nur, weil sie ihn zu einem gründlichen Studium am Objekt führe. Das Gebiet der Schlachtenmalerei sollte ihrem bekanntesten Vertreter, dem Meister Albrecht Adam (geb. in Nördlingen 1786 – 1862) zum künstlerischen Verhängnis werden. Nach verheißungsvollen kräftigen Frühwerken (vergl. einen männlichen Akt aus



Heinrich Buerkel, Pferde auf der Weide.
Im Besitze des Herrn Dr. Ludwig von Buerkel, Fiesole.

seiner Nürnberger Zeit Kat. 12) verfällt der mit Arbeit überhäufte Feldzugsbegleiter des Prinzen von Leuchtenberg bald einer gefährlichen Routine, die flüchtige Natureindrücke im Atelier zu pulverdampferfüllten Hauptaktionen zu steigern sucht (Proben hiefür 3 große Gemälde aus dem imposanten Zyklus von 16 Schlachtenbildern im Besitze des Herzogs von Leuchtenberg Kat. 6 – 8). In seinem Spezialfach, dem Pferdebild, erreicht er namentlich in seinen frühen Werken (Geflütt Rorenfeld Kat. 11 und Marstallhof Kat. 2), in denen er auch der Umgebung eingehende Beachtung schenkt, oft eine feine, intime Wirkung.

Auch Peter Hess (1792—1871), der mit seinem Vater, dem Kupferstecher Hess von Düsseldorf nach München kam, darf nicht nach den großen Repräsentationsbildern der neuen Pinakothek beurteilt werden. Viel temperamentvoller ist er in den kleinen frühen Bildern: „Pferdefang und Lagerleben“ (Kat. 283 und 284), deren frische Lebendigkeit sich mit einer fein nuancierenden Farbenfreude verbindet. In dem stattlichen Gemälde „Die Jagdgesellschaft“ (Kat. 282) gibt er ein Kabinettstück von Feinmalerei, das ihn ebenso als Meister des Porträts wie des Tierstückes preist. Auch die gefährliche Klippe einer gekünstelten Gruppierung hat



Heinrich Buerkel, Vor einem römischen Tor.
Im Besitze des Herrn Dr. Ludwig von Buerkel, Fiesole.

er geschickt zu vermeiden gewußt. Ihm nähert sich in seinen Erstlingswerken, ohne ihn zu erreichen der als Maler sich betätigende bayerische Offizier Freiherr von Heideck (geb. in Saaralben 1788—1861), dessen Bedeutung weniger in den gewissenhaft durchgeführten Kampfszenen (vergl. die Episoden aus den spanischen Kriegen Kat. 241 und 241a) als in den farbenkräftigeren Marinestücken und landschaftlichen Motiven zu liegen scheint.

Dietrich Monten (1799—1843) aus Düsseldorf malte mit Vorliebe Bilder aus dem militärischen Leben. Da sein Hauptwerk „Die Feldmesse bei Augsburg“

nicht erlangt werden könnte, hatte er nur in einigen kleineren Manöverbildern und Genreszenen (Naschmarkt in Wien Kat. 414) Vertretung gefunden.

Der eigentliche Begründer der volkstümlichen Genremalerei in München ist der als Radierer bekanntere Johann Adam Klein (1792 – 1875) aus Nürnberg. Seinen früh beobachteten Volksszenen (wie Jahrmarkt in Berchtesgaden Kat. 327a) kommt eine urwüchsig humorvolle Darstellung zu statten; der Farbenglanz seiner frühen Arbeiten für König Max (Schiffszug und Ungarische Fuhrwerke Kat. 322 und 321) verliert sich bei seinen späteren Werken in einer angestrebten Tonigkeit, der leider auch die sorgsame Zeichnung zum Opfer fällt.

Heinrich Adam's Pferderennen auf der Theresienwiese (Kat. 30) und Karl Altmann's Schwäbische Bauernkirchweih (Kat. 37) sind Beispiele derselben Richtung, die ihren geschicktesten Vertreter in Heinrich Buerkel (1802–69) aus Pirmaßens gefunden hat. In den beiden Kabinetten, die ihm als einem der beliebtesten Maler seiner Zeit eingeräumt wurden, treten die Vorzüge, freilich auch die Schwächen seiner Kunst klar zu Tage. Seine Lehrmeister waren die Niederländer der Galerien, in erster Linie Ph. Wouwerman, dessen Einwirkung in Bildern wie der Schiffszug am Inn (Kat. 89) oder Pferde auf der Weide (Kat. 87) nicht nur in der leuchtenden Farbengebung sondern auch im Formalen deutlich zu erkennen ist. Auf seiner italienischen Reise (1829–32) tritt er zum ersten Male der Natur frei gegenüber; die beiden Studien aus dieser Zeit (Italienischer Wald Kat. 97 und 98) überraschen durch eine wunderbare Feinheit der Lichtbehandlung. In den Campagnabildern (Kat. 87a und 67) sucht er nicht sowohl den Stimmungswerten als den Volkstypen gerecht zu werden, eine Neigung, die ihn nach seiner Rückkehr ganz der Darstellung des bauerlichen Lebens zuführt. Wenn in diesen originell gegebenen Bildern stets eine stark persönliche Note vorherrscht, so verflacht seine Kunst leider ganz in den im Kunsthandel so beliebten späteren Winterlandschaften, die sich bedenklich der glatten Wirkung des Farbendruckes nähern.

Die klangvolleren Namen Klein und Buerkel haben neben Domenico Quaglio (1786–1837), der in romantisch aufgepußten Architekturbildern (Mittelalterliches Schloß Kat. 453, Freiburg in der Schweiz Kat. 455) malerische Wirkung erstrebt, dessen jüngeren Bruder Lorenz Quaglio (1793–1869) ganz in den Hintergrund gedrängt. Sehr zu Unrecht; denn die Proben, die diesen Teniers unter den bayerischen Künstlern repräsentieren, weisen in den Einzelheiten malerische Feinheiten auf, die dem erst jüngst wieder auf den Schild erhobenen Wiener Waldmüller wenig nachstehen. Die subtile Lichtabstufung an den Fensterkreuzen der Bauernstuben (Kat. 458), die frische Lebendigkeit der Bauerntypen (Kat. 459), die entzückende Behandlung der landschaftlichen Ferne, wie die minutiöse Durchführung der Details im Vordergrund bei der Gartenszene am Starnberger-See (Kat. 463) zeigen einen Künstler, der es wohl verdiente, aus der Verborgenheit hervorgeholt zu werden.



7-74

~~Library~~
~~of the~~
~~Walters Art Gallery~~

